FORSCHUNGEN ZUR FORMGESCHICHTE
DER KUNST ALLER ZEITEN UND VÖLKER
HERAUSGEGEBEN VON EUGEN LÜTHGEN, BAND 7

A. SCHMARSOW

KOMPOSITIONSGESETZE IN DER KUNST DES MITTELALTERS

IV

DARSTELLENDE KÜNSTE II

1922
VERLAG KURT SCHROEDER BONN LEIPZIG


Karl
Bonn

FORSCHUNGEN ZUR FORMGESCHICHTE DER KUNST ALLER ZEITEN UND VÖLKER

HERAUSGEGEBEN VON
EUGEN LÜTHGEN

*

BAND VII: SCHMARSOW
KOMPOSITIONSGESETZE IN DER KUNST DES MITTELALTERS
IV.

*

KURT SCHROEDER · VERLAG · BONN-LEIPZIG · 1922

KOMPOSITIONSGESETZE IN DER KUNST DES MITTELALTERS

STUDIEN VON

AUGUST SCHMARSOW

*

ZWEITER BAND:
DARSTELLENDE KÜNSTE
ZWEITE HÄLFTE

*

KURT SCHROEDER · VERLAG BONN-LEIPZIG · 1922

Die Zeit wird hier zum Raum
— im Schaffen;
Der Raum wird wieder Zeit
— im Erleben.

NACHWORT

Das Werk über „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters", dessen vierter und letzter Teil hier vorliegt, war ursprünglich als eine Fortsetzung zu dem Buch „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter" (Leipzig, B. G. Teubner 1905) gedacht, nun eben für die Kunstgeschichte des eigentlichen „Mittelalters". Es konnte bei dem heutigen Stand der Forschung über die Denkmäler der europäischen Länder, die für diese Periode in Betracht kommen, von vornherein nicht darauf ausgehen, alle solche durchgehenden Erscheinungen feststellen und in ihrem Wesen aufklären zu wollen, die man als „Kompositionsgesetze" bezeichnen dürfte, sondern mußte sich bei einer Auswahl bescheiden, die den fruchtbaren Gesichtspunkt als solchen zur Geltung zu bringen vermochte. Es galt also eine erste Orientierungsfahrt durchzuführen, die das Rüstzeug der Kunstwissenschaft auch für diese Zeit, besonders der kirchlichen Kunst, erprobte und weiter auszubilden versuchte, für die besondern Bedürfnisse, die sich dabei ergaben. Der erste Band wurde der Architektur gewidmet, in zwei Halbbänden für die beiden Stile, nach vorausgehender Grundlegung der Prinzipien, der zweite den darstellenden Künsten und ihrem Verhältnis zur Poesie wie zur Baukunst, im Einverständnis mit denen sie damals sich betätigen.

Die Ausführung hat sich durch die Dauer des Weltkrieges nicht allein verzögert, sondern leider auch in mehr als einer Hinsicht erschwert, für einzelne Kapitel fast unmöglich erwiesen. Die Aussperrung von den Hauptländern der mittelalterlichen Kultur, wie die Beschränkung der sonst regelmäßig fortgesetzten Studienreisen, sogar im eigenen Vaterlande des international gebildeten und überall eingebürgerten Verfassers, haben ihn wie alle deutschen Fachgenossen verhindert, sich die Frische der Anschauung und die Lebendigkeit des Verkehrs zu erhalten, und ließen ihn oft schmerzlich auf die gewohnte, unmittelbar beim Auftauchen einer Frage, tatkräftig betriebene Verfolgung des Problems verzichten. So mußte er sich schließlich im letzten Teil, wo der systema-

tische Zusammenhang sich wieder befriedigend, und wie von selber notwendig herausstellt, damit begnügen, den Schlüssel zum Verständnis aufgrund wertvoller Vorarbeiten anzubieten, wie im erstgenannten Buche in kritischer Auseinandersetzung mit A l o i s R i e g l, so hier in eifriger Befürwortung und methodischer Eingliederung der Errungenschaften von J o h a n n e s M e r z und W i l h e l m V ö g e, mit deren Hülfe zum stolzen Bau der deutschen Kunstwissenschaft ein letztes Scherflein beizutragen nun doch am Ende noch gelingen mag.

S c h m a r s o w.

INHALT

Druck der Dieterichschen Universitäts-Buchdruckerei (W. Fr. Kaestner) in Göttingen

I. DIE EINZELGESTALT

Komposition nennen wir herkömmlicherweise auch das Gefüge der menschlichen Gestalt selbst in seiner künstlerischen Behandlung. Das Wort wird vom Einzelwerk der statuarischen Kunst ebenso wie von jeder Figur eines Gemäldes gebraucht, um die Verteilung der Masse und der lebendigen Kraft auf die Abschnitte des organischen Körpers, die Übereinstimmung oder den Gegensatz der Bewegung entsprechender Glieder, die Mitwirkung selbständiger Art der Füße, der Hände, des Kopfes vollends für den Gesamteindruck zusammenfassend zu bezeichnen. Wer also den Kompositionsgesetzen in der Kunst des Mittelalters nachzuspüren unternimmt, der muß an diesem Punkt noch einmal von vorn anfangen, um so mehr, als die menschliche Gestalt ja sonst schon anerkanntermaßen als Grundstock der Stilbildung überhaupt gilt, dessen Maßstab und Proportion auch für die Verhältnisse der Architektur bestimmend wären. Und da wir bereits erklärt haben, auf die Verbindung der darstellenden Künste mit dem Bauwerk hinsteuern zu wollen, die so unveräußerlich zum Wesen des Mittelalters gehört, so mag jetzt die „zweite Fahrt" zum Ziele beginnen, die keine Wiederholung der ersten zu sein braucht, wohl aber deren Erträgnisse wie deren Erfahrungen überall verwerten und alles in richtigen Zusammenhang bringen soll.

Die Komposition der Einzelgestalt, bei der wir nun einsetzen, erfordert jedoch eine kurze Verständigung über die Terminologie, die bei deren Analyse verwendet zu werden pflegt, mag sie auch klassischen Archäologen bereits geläufiger sein als den Lesern mittelalterlicher Kunstgeschichte. Für die statuarische Kunst der Antike und der neueren mit ihr wetteifernden Jahrhunderte hat das grundlegende Buch von Johannes Merz „Das ästhetische Formgesetz der Plastik" (Leipzig 1892) die wertvollste Vorarbeit geleistet, auf der auch wir weiterbauen können. Es kommt mir darauf an, das für unsere Aufgabe Brauchbare herauszuschälen und

den andersartigen Voraussetzungen unseres gegenwärtigen Arbeitsgebietes mit prinzipieller Klarheit und Folgerichtigkeit Rechnung zu tragen. Und die Reihenfolge der Gesichtspunkte muß sich, durchaus abweichend von der Gewohnheit der klassischen Altertumswissenschaft, vielmehr ausschließlich durch die Erfordernisse christlichen Kunstverständnisses und mittelalterlicher Darstellungsweise bestimmen lassen. Nur der gemeinsame Besitz, das organische Gewächs des Menschenleibes, bleibt natürlich hier wie dort der selbe Ausgangspunkt und bringt die gleichen Bedingungen aller Ausdrucksmöglichkeit mit sich. Aber schon die Methode der Betrachtung und Beschreibung der Kunstwerke verlangt eine wesentliche Ergänzung, in demselben Sinne, in dem wir sie im ersten Teil angesichts der Architektur begründet und durchgeführt haben.

Wir können sie als objektive und als subjektive Methode unterscheiden, je nachdem vom Objekt der Analyse selbst ausgegangen wird und dies allein unsre sprachlichen Bezeichnungen anheimgibt, oder aber vom betrachtenden Subjekt aus die Aufnahme vollzogen wird und dieser lebendige Vorgang als solcher auch maßgebend bleibt für die Ausdrucksweise des Berichtes. Im ersten Fall muß sich der Betrachter ganz in das gegenüber stehende Bildwerk hinein versetzen d. h. sich selber sozusagen umdrehen, und rechts nennen, was die rechte Seite, das rechte Bein, der rechte Arm der vor ihm stehenden Gestalt ist, links nennen, was ihre linke Seite, ihr linkes Glied ist. Das geschieht ebenso wie im Innenraum der Architektur, wenn wir uns z. B. in der Basilika vor den Altar stellen, mit dem Allerheiligsten oder der Tribuna im Rücken, und von dort aus das rechte oder das linke Seitenschiff benennen. Anders, wenn wir durch das Hauptportal oder den Vorhof schon hereintreten und, dem Wege des Besuchers folgend, auch von ihm aus die Richtungen angeben, die seine Blicke wie sein Gang darin einschlagen. Jenes geschieht, um durch die innere Selbsversetzung in das Objekt auch zum unmittelbaren Verständnis der Haltung oder Bewegung, der Ausladung oder der Geschlossenheit der Glieder zu gelangen. Dieses dagegen hält sich an das jedesmalige Erlebnis des Betrachters gegenüber der Erscheinung, die vor ihm aufgeht, und bewahrt sein eigenes Vorrecht der Aufnahme, wohl bewußt, daß es einen fühlbaren Unterschied ausmacht, ob unsere Bewegung, sei es des Augenpaares beim Absehen oder gar des ganzen Körpers beim Entlangschreiten, von links nach rechts verläuft, dem gewohnten Zuge gemäß, oder umgekehrt von rechts nach links, also „gegen den Strich“, mit absichtlicher Überwindung des Wider-

standes, der geläufigen Richtung in uns und der entgegendringenden Kraft im Objekte. Vom Beschauer aus links und rechts zu bestimmen und zu bezeichnen, ist zweifellos das natürlichere oder doch unbefangenere Verfahren; es darf deshalb beim Genuß der Kunstwerke das maßgebende bleiben und auch beim Bericht über sie nicht vernachlässigt werden. Im Grunde verbinden sich ja beide Vorgänge aufs innigste in unserm Erlebnis.

Die Hauptausdehnung der menschlichen Gestalt, die uns immer zuerst angeht, ist ihre Höhe; denn das Haupt hoch zu tragen ist das stolze Vorrecht des Menschen vor aller andern Kreatur. Nur das Lebewesen oder das Bildwerk, das uns in aufrechter Haltung entgegentritt, wird als Unsersgleichen anerkannt, und sofort befragt, ob es uns um Hauptes Länge überrage oder unter unsern Augen zurückbleibe, um darnach als gleichstehend oder als untergeordnet, oder endlich, wenn es nicht anders sein kann, als überlegen bewertet zu werden. Die Ausdehnung dieser unsrer ersten Dimension von den Sohlen bis zum Scheitel hinauf nennen wir die Aufrechte oder Vertikalachse, die der Richtung unseres Wachstums entspricht, im Unterschied von der wagrecht gehaltenen Länge des Vierfüßers oder des Fisches. Die Aufrechte oder Vertikale sagen wir lieber als die Lotrechte oder Senkrechte, die wir mit Maßstab oder Senkblei am toten Körper der Tektonik oder Plastik feststellen, und durch die Halsgrube, am Rumpf hinunter, zwischen den Beinen hinab, bis an den Fußpunkt der Sohlen anlegen, gleichwie das Schwerlot, das durch den Schwerpunkt des ganzen Körpers geht, aber nur seine Masse betrifft und nur für die Mechanik seiner Glieder von Belang ist. Für die stehende menschliche Figur ist die Höhendimension immer die Hauptblickbahn und als solche ganz von selbst die Dominante, die der Beschauer als gegeben hinnimmt, wie der Organismus an sich durch sie als seine Wachstumsachse bestimmt wird und sich von ihr aus nach den beiden anderen Richtungen des Raumes ausdehnt, nach rechts und links in die Breite, nach vorn und nach hinten zu in die Tiefe, oder wie wir neutraler sagen: in die zweite und die dritte Dimension. Auch hier stoßen wir, wie für die Bevorzugung des Links oder Rechts in der zweiten Dimension, wo doch die Symmetrie oder richtiger die Korresponsion (im Richtungsgegensatz) der beiden Körperhälften waltet, auf einen Unterschied; ob wir „von vorn nach hinten“ sagen oder — unserm vordringenden Blicke folgend — „von hinten nach vorn“, wie sich unsre eigne Ortsbewegung durch den Raum gewöhnlich zu vollziehen pflegt, das ist

nicht Einerlei, wie diese letztere auch nur im Zurückweichen oder Seitwärtsausbiegen ihre Ausnahmen erhält; denn im ersten Falle liegt die Tiefe hinter uns, im andern vor uns, und das letztere ist doch eigentlich das allein geläufige und deshalb überall bevorzugte, oder gar als „natürlich" begrüßte Verhältnis. Beim Objekt, uns gegenüber, kehrt sich die Bezeichnung um. In der dritten Dimension herrscht nicht mehr Symmetrie bei der Bildung menschlicher Körperformen, sondern Proportionalität, und zwar mit sichtlicher Bevorzugung der Vorderseite, als der offenen, durch die Bewegungsrichtung nach vorwärts bestimmten, gegenüber der geschlossenen Rückseite, deren Ausladung mehr passives Verhalten, schützende Sicherung und beruhigte Widerstandsfähigkeit ausspricht, nur ausnahmsweise auch einmal als Sturmbock zum Angriff dienen mag, — wie der Turm gegenüber dem Springer im Schachspiel. Proportionalität als das Verhältnis ungleicher Teile, das durch dynamischen Ausgleich der Kräfte, sogar im Widerstreit entgegengesetzter Richtungen, bestimmt wird, ist das Wahrzeichen der Tiefendimension des Raumes, das erst im Vollzug der Ortsbewegung zur entscheidenden Geltung gelangt, und die Ruhelage der Symmetrie als Reihung mit sich fortreißend, in zeitlicher Form des Verlaufs den Rhythmus als letztes Gestaltungsprinzip zur Erscheinung bringt.

Die Vertikalachse des menschlichen Körpers befaßt schon im ruhig aufrechten Stande als Dominante unter sich eine Mehrheit von Wagrechten oder Horizontalachsen. Zwei derartige Stellen fallen leicht ins Auge: die größte Ausdehnung in der Breite der Hüften und im Umfang des Brustkorbes. Die Linie bzw. Ebene, die wir uns wagrecht durch den am weitesten seitwärts hervortretenden Punkt der Hüfte des aufgestützten Beines, genauer durch den Kopf des Oberschenkelknochens, gelegt denken, heißt die untere Horizontalachse. Alle oberhalb derselben liegenden Teile des Körpers fassen wir zusammen unter dem Namen Oberkörper, alle unterhalb derselben gelegenen machen den Unterkörper aus, zu dem auch die Beine als wesentliche Bestandteile des Gesamtkörpers, nicht etwa nur als Anhängsel, hinzugerechnet werden. — Die größte wagerechte Ausdehnung des Brustkastens heißt die obere Horizontalachse; dieselbe trifft nicht mit einem Gelenk zusammen und ist deshalb weniger leicht zu erkennen. Was oberhalb des Schultergürtels liegt, wird mit dem Kopf unter dem Namen „Büste" zusammengefaßt; aber der Kopf ist auch wieder eine Instanz für sich allein.

Diese Grenzlinien werden als Achsen für die Oszillation der Blicke benutzt, wenn im Körper ober- und unterhalb derselben ein Gegensatz der Bewegung stattfindet, entweder oberhalb aufwärts und unterhalb abwärts, oder umgekehrt. Eine solche „Bewegung“ tritt auch bei ruhiger Gesamthaltung ein. Unter ihr wird nämlich verstanden: teils die Anspannung der Muskeln und Sehnen, die erforderlich ist, um das Knochengerüst des betreffenden Körperteils in der bestimmten Lage zu halten, teils das Nachgeben und Ausweichen der Muskeln und Sehnen, das bei mangelnder Anspannung eintritt und eine Verschiebung des betreffenden Körperteils gegenüber der symmetrischen Normallage des Gesamtkörpers bewirkt. Es ist unsre subjektive Aufnahme dieses Gegensatzes zwischen Spannung und Ruhelage der Muskulatur, unser unmittelbares Nacherleben im eigenen Gefühl, was uns veranlaßt auch hier „Bewegung“ anzunehmen[1].

[1] Johannes Merz führt aus: Ein solcher „Gegensatz der Bewegung“ im Ober- und Unterkörper kommt etwa auf folgende Weise zustande. Ist die Wirbelsäule gestreckt, und sind entsprechend die Rippen- und die Bauchmuskulatur angespannt, so sagen wir, es finde „im Oberkörper Bewegung nach oben“ statt. — Ist die Wirbelsäule in Ruhestand und die Bauchmuskulatur schlaff, so bezeichnen wir das als „Bewegung des Oberkörpers nach unten“. — Ist die Lage des Oberschenkelknochens so, daß die Last des Oberkörpers senkrecht auf ihn trifft, so ist, um ihn in dieser Lage zu erhalten, eine Anspannung der Oberschenkelmuskulatur nötig. Diese Anspannung wirkt von oben nach unten; wir sagen also, es finde „im Unterkörper Bewegung nach unten“ statt. Das Gleiche ist der Fall, wenn die Last des Körpers ausschließlich auf dem einen Fuße ruht, der andre unangespannt, leicht auf den Boden aufgesetzt ist. Dieser hängt dann nach unten, zeigt also in unserm Sinne gleichfalls „Bewegung nach unten“. — Ist die Lage der Pfanne des Hüftgelenks aber so, daß die Last des Oberkörpers nicht senkrecht auf den Gelenkkopf des Oberschenkelknochens trifft, sondern seitwärts an ihm hängt, von den Bändern und Muskeln gehalten, so bedarf die Muskulatur des Oberschenkels keiner Anspannung nach unten, ruht vielmehr, und der Oberschenkelknochen hat die Tendenz nach oben und seitwärts auszuweichen, soweit es die Bänder und Muskeln der Hüfte gestatten. Wir nennen das „Bewegung im Unterkörper nach oben“.

Auch um die obere Horizontalachse kann ein Gegensatz der Bewegung in vertikaler Richtung zwischen oben und unten stattfinden; denn dem Schultergürtel kommt eine von der Bewegung des Rumpfes unabhängige Bewegung zu. Ist nun der Oberkörper in diesem Sinne zunächst einmal auf der einen Seite in Ruhe gesenkt, also in Bewegung nach unten, so schließt das nicht aus, daß das Schlüsselbein, der Oberarmknochen und — von vorn nicht sichtbar — das Schulterblatt eine Hebung, eine „Bewegung nach aufwärts“ ausführen. Die Horizontalachse geht in diesem Fall durch den Punkt des Schulterblattes, um den dasselbe bei seiner Hebung rotiert. Ebenso ist das Umgekehrte möglich, daß der Oberkörper gehoben ist, die Büste dagegen gesenkt, d. h. während die Wirbelsäule und der Brustkorb gereckt sind, ruht der Schultergürtel ohne Anspannung, also „Be-

Außer der oberen und unteren gibt es am menschlichen Körper nun noch eine oberste und eine unterste Horizontalachse. Die „oberste“ geht durch das Gelenk zwischen Kopf und oberstem Halswirbel (Atlas), durch das die Nickbewegung des Kopfes ermöglicht wird. Durch sie ist es erreichbar, daß zwischen Kopf und Büste ein „vertikaler Bewegungsgegensatz“ eintritt.

Das Gleiche ist der Fall beim Fußgelenk: wenn das Bein aufwärts bewegt ist, kann der Fuß abwärts bewegt sein, und umgekehrt. Hier liegt also die unterste Horizontalachse[1], um die noch ein solcher Gegensatz der Bewegung in vertikaler Richtung stattfinden kann.

Aus allen diesen Möglichkeiten dynamischen Widerspiels zwischen Unten und Oben erhellt die durchgreifende Bedeutung der Vertikale als der bevorzugten Dimension, in der solche Bewegungsgegensätze vor sich gehen. Außer ihr ist dies in verwandter Weise nur noch in der dritten Dimension der Fall, also zwischen Hinten und Vorn oder umgekehrt, soweit der Ausschluß der Ortsbewegung selbst im statuarischen Werk wenigstens eine Aufhebung des rein statischen Massengleichgewichts und Hervorbringung einer anderen Lage durch lebendige Kraft im Körper auszuprägen gestattet. Den Vollzug eines solchen dynamischen Widerspiels zwischen Vorn und Hinten nennen wir „stationäre Bewegung“. Eine solche kann endlich auch in der Breitendimension beobachtet werden, wenn durch lebendige Kraft im Körper eine ungleiche Verteilung der Masse rechts und links von der durch das Schwerlot gelegten Ebene eintritt. Sonst wirken in dieser Richtung des Körpers mit ihrer korrespondierenden Anlage (d. h. Symmetrie bei Richtungsgegensatz) natürlich vor allem die beiden Paare homologer Gliedmaßen, die Arme und die Beine, je nach ihrem Gebrauch zu ausgreifender Tätigkeit oder ihrer relativen Ruhelage bzw. feststehenden Haltung im dargestellten Moment.

---

wegung nach abwärts“ sagen wir. Die Horizontalachse geht in diesem Fall durch den Ansatz des Schlüsselbeines an das Brustbein. Beide Fälle können sich auch zugleich je an der rechten und linken Seite des Körpers finden. Endlich aber kann die Büste auch die gleiche Bewegung wie der Okerkörper zeigen: beide können zugleich gehoben oder zugleich gesenkt sein. Da hierbei kein Bewegungsgegensatz zwischen Oberkörper und Büste stattfindet, so ist die obere Horizontalachse innerhalb des Körpers auch nicht wirksam. Der Körper hat in diesem Fall nur eine, die untere Horizontalachse für die Anschauung hervorgehoben.

[1] Das Elnbogengelenk bleibt außer Betracht, weil die Arme, ganz anders als die Beine, auf denen der Körper ruht, diesem frei angegliedert sind.

Jedes derartige Bewegungsverhältnis im menschlichen Körper entspringt einem Lebensvorgang, den wir Motiv nennen, wenn er von der Kunst aus der unendlichen Reihe wechselnden Geschehens herausgegriffen, für sich gesondert und in sich geschlossen, zu einheitlichem Ausdruck gebracht wird. Und eben hier stoßen wir auf den wichtigsten Umschwung in der christlichen Kunst gegenüber der Antike. In der Wahl der Motive zeigt sich die Verinnerlichung des menschlichen Wesens durch die Religion. Bleibt auch das Wesen der Plastik als Körperbildnerin bestehen, so wandelt sich doch ihr vornehmstes Absehen von Grund aus und richtet sich immer bewußter auf die mimischen Werte statt auf die spezifisch plastischen, des nackten, gymnastisch gleichmäßig ausgebildeten und gepflegten Menschenleibes im klassischen Altertum. Wo die Seele, im Gegensatz zum irdischen Leibe, der einzige Wert ist, um den sich alles dreht, da ist auch das Innenleben „der tiefe Schacht, aus dem die Taten und Gedanken quellen“, oder ein ideales Geistesleben die eigentliche Heimat aller künstlerischen Motive.

Mag eine allgemeingültige Behandlung dieses Gesichtspunktes auch alle Erscheinungen gleichmäßig zu berücksichtigen trachten und nach diesem Prinzip die Stufenfolge der Zustände und Vorgänge durchwandern, aus denen das menschliche Leben von den einfachsten bis zu den kompliziertesten Erscheinungen nach seiner physischen und psychischen Seite besteht, — hier, für die Kunst des Mittelalters, gilt ein anderes Vorzugsrecht. Es sind die Motive des seelischen und geistigen Ausdrucks, die diesen Anspruch in fast ausschließlichem Maße erheben. Dazu kommt noch ein Andres: der Wetteifer mit dem Wort, mit der Vorstellungswelt, die zu bewältigen doch eigentlich nur die Poesie befähigt ist. Es wird zu einer erlernten Zeichensprache gegriffen, die durch äußere Beigaben zu ergänzen oder zu ersetzen sucht, was die stumme Gebärdensprache des Körpers allein nicht zu leisten vermag. Und solche „Attribute“ leiten dann entweder in physische Tätigkeit zurück, oder spinnen wohl gar Beziehungen zur Umwelt an, die über die Grenzen statuarischer Kunst hinausdrängen, aber höchstens im Relief oder in der Malerei befriedigend zum Austrag gelangen.

Die Gestalten der darstellenden Künste des Mittelalters sind nun aber, wie wir eingangs ausführlich begründet haben, ihrer lehrhaften Bestimmung entsprechend, fast immer Typen von allgemeinverständlicher Gültigkeit, und darüber hinaus, wenn es sich um göttliche Personen oder Heilige handelt, zu Idealen geläutert und gesteigert, über das menschliche Durchschnittsmaß erdichtet und

verklärt. Typen seelischen und geistigen Lebens, oder Verklärung solcher zu nachfühlbaren Idealen ihres Wesens sind also die Aufgaben, die dem bildenden Künstler gestellt werden. Auf grund der Möglichkeiten sinnlich sichtbarer Wiedergabe solches Inhalts bewegt sich die Komposition der Einzelfiguren statuarischer Kunst, deren Gesetzen wir nachgehen.

A. AUSDRUCKSMITTEL

Die Motive, die zum Ausdruck des seelischen und geistigen Lebens dienen, fassen wir zusammen unter dem Namen „Gebärden". Sie werden als willkürliche und als unwillkürliche Gebärden unterschieden, je nachdem die dabei hervortretende Körperbewegung einem bestimmten Zwecke dient, aus dem sie erklärt werden kann, oder nur der instinktive Ausdruck des inneren Vorgangs ist, der nicht erklärt, sondern nur gedeutet werden kann (vgl. Froriep, Anatomie für Künstler 1880).

Beginnen wir mit den willkürlichen Gebärden, so gilt es etwa die Gestalt eines Apostels oder Kirchenlehrers zu seiner Gemeinde in anschauliche Beziehung zu setzen. Diese allgemeinste Form des Gestus hält sich in maßvoller Bewegung, führt den Arm in Richtung nach vorn, wohl gar noch leise seitlich ausweichend, erhält ihn einige Zeit darin und läßt ihn dann mit ebensolcher Wendung wieder sinken. Schon eine Steigerung dieses nur die Rede überhaupt begleitenden Gestus ist die „malende Gebärde", die bald die Form und Bewegung des Gegenstandes, von dem gesprochen wird, schildert oder die eigentlich „rhetorische", welche die geistige Bewegung, die im Zuhörer erweckt werden soll, vorausnimmt und sozusagen vorzeichnend unterschiebt. Während physische Tätigkeit sich in anschaulich verlaufender Bewegung ausprägt, bleibt die psychische Tätigkeit in charakteristischer Haltung hängen. Hier weicht die Haltung des rechten Arms von der Richtung des Körpers ab: die Bewegungsebene des Arms ist weder mit der Vertikalebene noch mit der Abstandsebene der Tiefe parallel. Ebenso weicht wieder die Haltung der rechten Hand ab; sie wird nach rückwärts bzw. aufwärts gebogen, nach dem Handrücken zu. Die Bewegung der Hand verläuft also in derselben Bewegungsebene wie die des Armes, weicht aber innerhalb derselben von ihr ab. Durch die so entstehende Verbindung von Anspannung mit Ruhelage entsteht der Eindruck der Lebendigkeit. — Gehen wir zum Körper selbst über, so waltet hier dasselbe Verfahren im Gefüge. Während beim physischen Tun Unter- und Ober-

körper in der Richtung übereinstimmen, erhält bei der Gebärde der Oberkörper eine Wendung auf der einen Seite (nimmt etwa die linke Schulter etwas zurück), indes der Unterkörper sich gerade gegen den Beschauer herauskehrt. Das umgekehrte Verhältnis tritt dagegen bei stärkeren Erregungen, wie Affekt oder Willen ein; da wird der Oberkörper gerade gegen den Beschauer heraus gerichtet, der Unterkörper zeigt die Wendung zur Seite. Wir nennen dies deshalb die „psychische Wendung“. Durch sie entsteht im Körper zwischen rechts und links die Verbindung von Anspannung mit Ruhelage, Standbein und Spielbein. Diese psychische Wendung äußert sich aber zugleich als eine von links nach rechts wirksame lebendige Kraft (die Zurücknahme der Schulter kann nicht ohne Mitbewegung des ganzen Oberkörpers geschehen). Selbstverständlich wirkt im Unterkörper ebenfalls eine zweite lebendige Kraft in gerade entgegengesetzter Richtung zur ersten, weil sonst das Gleichgewicht nicht erhalten würde. Andrerseits findet doch keine Bewegung in dem Sinne statt, daß Ortsveränderung erwartet würde, weil eben der Schwerpunkt unterstützt bleibt. Diese Art der Bewegung heißt daher „stationäre Bewegung“. Psychische Wendung und stationäre Bewegung sind die charakteristischen Kennzeichen der psychischen Tätigkeit.

Hierzu kommt etwa noch eine Anspannung zwischen Unten und Oben. Diese in vertikaler Richtung ansteigende drückt die Aktivität des Subjektes aus, das in der dargestellten psychischen Tätigkeit sich offenbart. Gibt es weiter noch einen Bewegungsgegensatz zwischen Hinten und Vorn, daß etwa die Büste bzw. der Oberkörper, als Sitz der in ihnen lebendigen Energie, sich selbständig zum Gesamtkörper darunter, bzw. nur zum Unterkörper verhalte, dann steigert sich eben die Unabhängigkeit des Geistes, die mit wenigen Ausnahmen im ganzen Umfang des höheren Seelenlebens besteht. Endlich spricht auch das vertikale Bewegungsverhältnis zwischen Kopf und Büste mit seinem Akzent: wird der Kopf gehoben, das Schulternpaar gesenkt, so verleiht das der ganzen Gestalt den „aktiven geistigen Ausdruck“; — wird dagegen der Kopf gesenkt, die Büste gehoben, dann ist freilich auch geistiger Ausdruck gegeben, aber nur ein passiver; — fehlt endlich der Bewegungsgegensatz zwischen Kopf und Büste ganz, werden also beide in derselben Richtung bewegt gezeigt, so fehlt auch der Gestalt aller geistige Ausdruck.

Die Gebärde des Redners verbindet sich mit „offener Körperhaltung“, je mehr sich der Eifer des eigenen Anteils steigert; die

willkürliche Gebärde des Beters bleibt im christlichen Gotteshaus „geschlossene Haltung". Schon die Zusammenlegung beider Hände vollzieht dieses für den ganzen Körper, und die gefalteten Hände versinnlichen es erst recht in eindringlichem Maße, als Teil für das Ganze. Inbrünstige Sammlung dreht auch wohl die Gliedmaßen gegen die Mittellinie des Körpers zu und neigt das Haupt gegen die verschlungenen Finger herab. Einen ganz andern Charakter gewinnt das flehende Gebet, wenn sich das Haupt mit dem Blick nach oben erhebt, und die vertikale Anspannung über den gesenkten Schultern den „aktiven geistigen Ausdruck" hervorbringt.

Die Mehrzahl der willkürlichen Gebärden nimmt nur einzelne Glieder, Arme oder Hände, in Anspruch, bringt also keine Bewegung des ganzen Körpers hervor. Dies geschieht erst, wenn sie sich mit stärkeren Seelenregungen verbinden, wie etwa die Gebärde des Deutens oder Hinweisens mit der Willensintention, die des Abweisens mit dem Widerwillen (Aversion).

Ähnlich steht es auch mit den unwillkürlichen Gebärden, solange der innere Vorgang, dessen Ausdruck sie sind, nicht die Stärke durchgreifender Wirkung im eigenen Organismus erreicht. Die Gebärden der Wahrnehmung beschränken sich darauf, das einzelne oder paarige Organ auf den Gegenstand zu richten. Ein Evangelist, der auf die Stimme der Inspiration lauscht, wendet etwa Kopf und Hals mit leiser Neigung auf die eine Seite. Schon eine Steigerung bedeutet es, wenn auch die Hand nach derselben Seite weist und so die Richtung angibt, aus der ein Ruf oder ein Signal an das Ohr dringt. Erst die dringende Mahnung an Joseph zur Flucht mit dem Kinde gewinnt in dem Engel neben ihm sichtbare Gestalt, um zugleich hinauszudeuten in die Ferne. — Beim Sehen liegt die Sache nicht so einfach. Auch beim Augenpaar ist eine Bewegung des Kopfes nötig, nur findet diese nicht zu dem Gegenstande hin statt, sondern von ihm weg: beim Schauen weicht der Kopf leise zurück, um den Anblick „ins Auge zu fassen". Erst unter der Wirkung des Eindrucks werden einzelne Abschnitte des Körpers und zuletzt der ganze Organismus in Mitleidenschaft gezogen. Ein schwächerer Grad läßt die Ruhelage noch bestehen, ein stärkerer geht zur Anspannung über. Denken wir nur an die Visionen der Propheten, vom einfachen Erstaunen bis zur Erschütterung, etwa des Johannes unter den Rätseln der Apokalypse.

Schon das Erstaunen ist aber ein neues Moment geistigen Lebens, das zur Wahrnehmung hinzutritt. Ist die Sinnestätigkeit in zweckdienlicher Haltung des Organs gegeben, so kommt zu der

leichten Vorwärtsbewegung des Kopfes und Halses nun eine Rückbewegung des Ober- oder gar des Unterkörpers, je nachdem die Gestalt im Sitzen oder im Stehen gezeigt wird; oder bei stockender Schreitbewegung kommt wohl beides zugleich zum Vorschein. Hier haben wir schon ein Beispiel der Komposition, das der bildenden Kunst ermöglicht, einen Vorgang auf psychischem Gebiet zu veranschaulichen. Während in dem Zustand seelischer Tätigkeit nur der einfache Akt der Betätigung gezeigt wird, da die charakteristische Haltung für den Augenblick eine dauernde sein mag, spitzt sich nun der Moment zu einem Widerspiel zweier lebendiger Kräfte zu, die in der Richtung zwischen Vorn und Hinten aufeinanderstoßen. Die ungleiche Verteilung der Masse in den betreffenden Körperabschnitten offenbart die „stationäre Bewegung", die gleichsam durch einen Ruck von innen her zustande kommt.

Ein solches plötzliches Erstaunen ist aber schon ein Affekt, und bei diesem findet die „psychische Wendung" zwischen links und rechts im Unterkörper statt. Der Bewegungsgegensatz tritt in der Richtung von hinten nach vorn nur zwischen Oberkörper und Büste, nicht zwischen Unter- und Oberkörper ein; denn das psychische Leben ist beim Affekt nicht völlig selbständig, sondern zu einem wesentlichen Teil dem Sinnlich-Natürlichen unterworfen. Der Affekt ist eine Macht, die „über das Subjekt kommt", ihm wohl gar „über den Kopf kommt", so daß ihm das Selbstbewußtsein schwindet. Ein Kunstwerk aber kann nicht einen solchen Moment wählen, in dem der Affekt allein dominiert; denn darin würde die Hauptsache fehlen, das wesentliche Merkmal des seelischen Lebens, das Subjekt selber und ein Vorgang an ihm oder in ihm, den es veranschaulichen will. Deshalb muß die Komposition des Bildwerks weiter greifen, eine sich eben vollziehende Tätigkeit mit geben, in der die charakteristische Wendung und der Bewegungsgegensatz sich vor Augen stellen.

Nur ein stärkerer Grad des Erstaunens zunächst ist die Überraschung, bei der noch andere Symptome schon ethischer Art mitzuspielen pflegen. Die Grundbestandteile der Komposition bleiben deshalb dieselben: Rück- und Aufwärtsbewegung von Rumpf und Armen, Vorwärts- bzw. Abwärtsbewegung von Kopf und Hals. Nur findet die Bewegung des Kopfes nicht in der gleichen Achse mit der des Rumpfes statt, sondern der Kopf zeigt eine Wendung zur Seite. Dabei muß jedoch trotzdem die Bewegung des Kopfes mit der des Rumpfes für die Anschauung der Figur zusammengehen. So begegnet die Annunziata der befremdlichen Botschaft und fügt

in jungfräulicher Betroffenheit wohl eine willkürliche Gebärde, sei es erst der Abwehr, sei es darüber hinaus des Gehorsams hinzu.

Zwischen diesen beiden Momenten mitten inne liegt der stärkere Affekt der Angst, der das menschliche Wesen und zumal die weibliche Natur verwirrend bewältigen mag. Wie bei der Überraschung flieht der Körper zurück, aber nicht von vorn nach hinten, sondern in der Diagonale, von rechts vorn etwa nach links hinten. — Mit der Angst aber gehört das Flehen psychisch eng zusammen, d. h. eine willkürliche Gebärde, die gleich dem Beten Erhebung des Kopfes mit dem Ausstrecken der Arme nach vorn verbinden mag und sich ihrerseits steigert im Zusammenbruch des geängstigten Geschöpfes, zur einheitlichen Vorwärtsbewegung des ganzen Körpers. Der Zweck dieser Bewegungen ist klar: Richtung des Hauptes gegen den, der angefleht wird; Ausstreckung der Arme um Hilfe, Demütigung vor dem, der helfen soll. Die beiden Motive wirken sich vollkommen entgegen und zwar so, daß von selbst ungleiche Verteilung der Masse zwischen vorn und hinten eintritt; so entsteht stationäre Bewegung in der Tiefenachse. Bei einem Stephanus in der Steinigung sieht Dante nur noch die Fürbitte für die Erbarmungslosen in den Blick des Heiligen hinein. Unser Hinweis auf einen solchen Auftritt erinnert aber auch daran, daß schon die Situation der Einzelgestalt mit ihrer Richtung auf nahen oder fernen Zielpunkt über die Grenzen der reinen statuarischen Kunst hinausweist. Selbst wo die Figur des Märtyrers so für sich allein gegeben ist, muß die Phantasie des Betrachters sich poetisch ergänzend beteiligen, gerade wie es dem Dichter geschehen ist, der zunächst ein Relief zu schildern beabsichtigt, aber darüber hinausschießt.

Dem Affekt verwandt bezeugt sich das Gefühl, und doch fordert es sofort entschiedene Umgestaltung der Komposition. Hier wird Ober- und Unterkörper nicht mehr einheitlich bewegt gegeben, sondern im Gegensatz zu einander. Der eine bekommt Schiebung nach der einen, der andre nach der andern Seite, und zwar der Oberkörper gegen die Spielbeinseite, der Unterkörper gegen das Standbein hin. Die Büste ihrerseits erhält, wie beim Affekt, Neigung zur Seite in der Richtung, die derjenigen des Oberkörpers entgegengesetzt ist, und die Neigung des Hauptes stellt sich wieder der des Halses entgegen. Die Bewegung des Gefühls selbst erscheint, aktiv, wenn Arme und Hände wie beim Affekt daran teilnehmen; sie wirkt zuständlich, wo dies nicht der Fall ist. Dabei findet im Oberkörper psychische Wendung statt. Die vertikale Anspannung jedoch entsteht nicht von selbst, sie muß durch ein andres zum Gefühl hinzu-

tretendes Motiv herausgebracht werden, kann aber auch fehlen; denn auch so noch ist eine Statue plastisch möglich.

Die Gebärde des Gefühls kann sich mit Motiven aller Art verbinden, also auch mit der des Afiekts, d. h. mit aktiver psychischer Tätigkeit sowie stationärer Bewegung zwischen hinten und vorn. Sie verleiht der Figur dadurch den Ausdruck des Gemütvollen. Das Gefühl als Grundmotiv verbindet sich ferner mit willkürlichen Gebärden und gibt diesen so erst den bestimmten gefühlsmäßigen Inhalt.

Kommt es darauf an, die völlige Selbständigkeit und Unabhängigkeit des Seelenlebens vom Natürlichen darzustellen, so muß ein Bewegungsgegensatz zwischen vorn und hinten, sowohl zwischen Ober- und Unterkörper als zwischen Kopf und Büste herausgebracht werden, und zwar so, daß je Kopf und Oberkörper, Büste und Unterkörper dieselbe Bewegung zeigen. Hier erschließt sich das höhere Gebiet des Seelenlebens, einerseits nach der Willens-, andrerseits nach der Vorstellungstätigkeit. Beim Willen wird Kopf und Oberkörper nach vorn, Büste und Unterkörper nach rückwärts bewegt; bei der Vorstellungstätigkeit geschieht es umgekehrt, Kopf und Oberkörper weichen zurück, Büste und Oberkörper drängen vorwärts. Bei beiden Gebärden bleiben die Arme unbeteiligt bzw. gegen den Körper geschlossen.

Nun können jedoch beide Motive in die Art des Affekts umgebildet werden, und zwar so, daß die Bewegung der Büste sich dem Kopf und dem ganzen Körper mitteilt. Dies ergibt den Eindruck der Energie, oder den Ausdruck der Konzentration. Bei der Energie muß demnach Kopf, Hals, Ober- und Unterkörper nach rückwärts angespannt werden, bei der Konzentration nach vorwärts gedrängt. Dies drückt aus, daß die Willenskraft, das Nachdenken „über das Subjekt kommt“, es beherrscht wie ein Affekt, ja noch stärker als ein solcher; denn der Bewegungsgegensatz zwischen vorn und hinten verschwindet hier ganz. Es ist der Geist, der den Propheten des Alten Bundes überschattet oder die Willenskraft des christlichen Glaubenshelden zum äußersten treibt. — Bei der Darstellung des Willens und der Energie muß die psychische Wendung im Unterkörper, bei Vorstellungstätigkeit und Konzentration im Oberkörper zum Vorschein kommen. Überall offenbart die vertikale Anspannung den Charakter dieses höheren Gebiets im geistigen

Leben, das über Gemütsbewegung und Gefühl hinausgeht. Damit verbindet sich in der Regel auch stationäre Bewegung zwischen links und rechts; zwischen vorn und hinten kann sie ebenso gut vorhanden sein als fehlen, je nachdem es darauf ankommt, die seelische Tätigkeit als Zustand, somit in Ruhelage, oder aktiv, also Anspannung zu zeigen. Endlich hat die Kunst Mittel gefunden, auch mit vertikaler Anspannung im Oberkörper die Hebung des Hauptes zu verbinden, die der Gestalt aktiven geistigen Ausdruck verleiht.

Das Motiv des Willens bedarf stets noch einer andern anschaulichen Zutat zur Erklärung seines Inhalts. Dagegen kann die Vorstellungsgebärde für sich allein bestehen und wirkt, besonders mit einer Gefühlsnote darin, als Ausdruck idealen Schauens, religiöser Intuition. Aus der Verbindung der beiden Gebärden des Willens und des Gefühls aber ergibt sich der Ausdruck der Stimmung, besonders wo eine Stütze zur Anlehnung hinzutritt.

Hier ist der Ort, zwei wichtige Erscheinungen seelisch-geistigen Lebens hervorzuheben, deren Darstellung so häufig zu den Aufgaben christlicher Statuenkunst gehört: Anmut und Würde. Wie wird ihr Ausdruck durch die Komposition der Körperhaltung erreicht? — Zwei lebendige Kräfte müssen zwischen hinten und vorn sowohl im Ober- als im Unterkörper einander entgegenwirken. Bleibt die eine in Ruhelage, bringt die andre in Anspannung den eigentümlichen Reiz der Bewegung hervor, den wir Anmut nennen. Die gleiche Vereinigung von Ruhe und Anspannung kann auch zwischen oben und unten zum Vorschein kommen: sie ergibt den Ausdruck der Würde. Eine dritte Verbindung beider Faktoren, nämlich in horizontaler Richtung zwischen rechts und links, kann diesen Charakter zum Eindruck des Gewaltigen steigern, wie er dem ewigen Schöpfer gebührt.

Die Gebärde der Trauer entsteht aufgrund der allgemeinen Stimmungshaltung dadurch, daß Oberkörper und Büste gleichgerichtete Bewegung nach der einen Seite erhalten, nämlich gegen das Standbein zu, während Kopf und Unterkörper sich nach der andern neigen. Je stärker die Seitwärtsneigung des Hauptes, desto tiefer erscheint die Trauer, die das Gemüt durchbebt. Wer dächte nicht schon an die Mater dolorosa? — Wird aus der Grundhaltung der Trauer die Gebärde der Konzentration entwickelt, so entsteht die Stimmung der Melancholie.

Aufgrund der zuständlichen Willensgebärde im Körper erwächst die Wiedergabe der Gesinnung, die der vorübergehenden Stimmung gegenüber ihr dauerhaftes Seitenstück bedeutet. Was hinzukommen

muß, ist die Seitwärtsdrehung des Halses, infolge deren an der Büste zwischen vorn und hinten aktive Willenshaltung erscheint, und zwischen rechts und links die Vorstellungsgebärde.

Vereinigen sich dann die Gebärden der Stimmung und Gesinnung miteinander, so entsteht ein neues Motiv von höchstem Werte, das dem Bildner erlaubt, das Wesen der Persönlichkeit zur Anschauung zu bringen. Die beschriebenen Gebärden haben ja zur gemeinsamen Grundlage schon die zuständliche Willensgebärde; zu ihr kann sich leicht einerseits die Schiebung des Gefühls, andrerseits die Halswendung des Gesinnungsausdrucks gesellen. Die Stimmung wird so zum Selbstgefühl, in sittliche Klarheit erhoben zum Selbstbewußtsein, wenn wir darunter verstehen, was Mittelpunkt und Rückhalt der Persönlichkeit ausmacht. Dies Selbstbewußtsein ist immer inhaltlich bestimmt, bedarf also zur Vermittlung eines konkreten Anhalts, auch wohl einer anschaulichen Zutat, also der Verbindung mit einem typischen Motiv der Lebensphäre, dem die Person angehört.

Schon hier stünde somit der Weg zu den äußerlicheren Beigaben der Personendarstellung offen; doch wollen wir diesen erst später für sich einschlagen, hier dagegen versuchen, einige Winke über Möglichkeiten anzufügen, die noch höhere Stufen des geistigen Lebens in der Statuenkunst wiederzugeben gestatten. Eine solche wird dort erreicht, wo sich mit zuständlicher psychischer Tätigkeit und aktivem geistigen Ausdruck eine stationäre Bewegung zwischen hinten und vorn im Körper verbindet. Die dargestellte Tätigkeit erscheint hierdurch als psychischer Vorgang, d. h. nicht als einfach vorhanden, sondern als eintretend und sich vollziehend. Unter „psychischem Vorgang“ verstehen wir demnach ein Moment des Seelenlebens, in dem Vor- und Nachher deutlich werden; nur daß dies nicht, wie bei der physischen Bewegung, dadurch geschieht, daß eine nachfolgende Bewegung erwartet wird, sondern durch das Aufeinanderstoßen zweier Motive, die eben im dargestellten Moment einander ablösen. Dieser Eindruck wird z. B. erreicht, indem in der Gestalt zugleich mit dem psychischen Motiv eine soeben einsetzende oder ablaufende physische Bewegung mitgegeben wird. —

Als aktive Stimmungsfigur beschreibt sich Walter von der Vogelweide selbst, wie er in zusammengenommener Haltung der Gliedmaßen dasitzt, ein typisches Bild der verschlungenen Abschließung nach außen: „Ich saz ûf eime steine, und dahte bein mit beine; darûf sazt ich den elnbogen; ich het in mîne hant gesmogen daz kinne und ein mîn wange.“ Noch ist der geistige Ausdruck nur

passiv zu nennen, und doch meldet sich in der Anspannung schon die aktive Äußerung, die im folgenden Gedicht denn auch lebendig hervorströmt. Vgl. die sitzenden Musiker in Reims!

Das Höchste auf diesem Gebiet wird natürlich erst da erreicht, wo die Vereinigung von Aktivität der psychischen Tätigkeit und des geistigen Ausdrucks gelingt. So erscheint etwa aktive Bewegung der Vorstellungsgebärde durch das Motiv des Momentanen und spitzt sich zu als Aufmerksamkeit gegenüber einem Anblick, der selbst nicht mit dargestellt wird. — Aus der Grundhaltung der Persönlichkeit entwickelt sich durch psychische Wendung im Unterkörper, Gesinnungswendung im Hals, leichter Anspannung der Brust und Gegensatz der Seitenneigung in Oberkörper und Hals einer- und Kopf andrerseits, der als Ernst empfunden wird, das Bild einer Vorstellungstätigkeit tief ergriffener Art, das im Haupte noch mit der Gebärde der Anschauung verbunden, der visionären Haltung einer Sibylle entspricht.

Wenn sich aus dem Zusammenwirken des Affekts und der damit verbundenen Lebensäußerung, die ihn näher bestimmt, die Gebärde der Persönlichkeit ergibt, so entsteht das Pathos. Affekt ist hier eine aktive psychische Tätigkeit, und die Gebärde der Persönlichkeit setzt, wie wir gesehen haben, aktiven geistigen Ausdruck voraus. Hierbei wiederholt sich das dreifache Verhältnis, in dem der Affekt und die mit ihm verbundene Lebensäußerung des Subjekts zu einander stehen können:

Das eine mögliche Verhältnis von Affekt und mitdargestellter Lebensäußerung ist dasjenige, wo sich der Affekt durch die Lebensäußerung selbst vollzieht. Ein solches Verhältnis waltet etwa beim Affekt der Begeisterung, die in einer Körperbewegung ausströmt, wie z. B. bei dem Sänger, dem Dichter, der seinen lyrischen Erguß auf dem musikalischen Instrument begleitet, wie David, der Psalmist. Die Begeisterung drückt sich aus, indem Körper und Kopf beide nach oben bewegt werden. Diese Bewegung hat, weil sie in einer andern Dimension verläuft als das übrige Motiv, von selbst momentane Wirkung, aber keine stationäre Bewegung zur Folge. Die Gebärde der Begeisterung erscheint so als soeben eingetretene, aber nicht als psychischer Vorgang, sondern als psychische Zuständlichkeit; sie verflicht daher die Gestalt, an der sie erscheint, nicht in den Vollzug des Werdens. Die Lebensäußerung, die zum Affekt hinzukommt, ist die Schreitbewegung, die eine Aufwärtsbewegung des ganzen Körpers erwarten läßt. Es bedarf dann nur einer Abwärtsbewegung des Gewandes, um das statuarische

Werk als solches möglich zu machen und, auf sich selber begründet, abzuschließen.

Das zweite Verhältnis von Affekt und hinzukommender Lebensäußerung, daß sich die letztere trotz dem Affekte vollzieht, ergibt hier eine neue Stufe des Pathos. Drei Momente müssen dabei klar auseinandertreten und doch zusammenwirken zur Einheit: der Affekt als solcher, die ihm entgegenwirkende physische Tätigkeit, und — die sich trotz dem Affekt vollziehende physische Bewegung.

Die dritte Möglichkeit ist die, daß der Affekt die mitdargestellte Lebensäußerung hemmt, und dadurch ergibt sich die reichste Mannigfaltigkeit einander widerstreitender Bewegungen.

Bisher war stets bei dem Motiv des Momentanen die Grundhaltung eine Ruhelage. Zu einer ganz neuen Art der Wiedergabe seelisch-geistigen Lebens gelangen wir endlich, wenn die Grundhaltung schon in Aktivität erscheint. Da blicken wir in die Werkstatt des schaffenden Geistes selber hinein, indem nicht nur der Übergang aus einer zuständlichen in eine aktive Tätigkeit, also gleichsam das Erwachen der letztern vor Augen gestellt wird, sondern der Übergang von einer aktiven Tätigkeit in eine andre, der Wechsel der aktiven Funktionen.

Beim Ausdruck des Momentanen findet die Wendung des hinzukommenden Motivs gewöhnlich nach der Spielbeinseite statt. Geschieht sie dagegen nach der Standbeinseite, so wird dadurch auf die einfachste Weise der Vorteil erreicht, daß die Grundhaltung in Aktivität erscheint, ohne daß die stationäre Bewegung zwischen hinten und vorn und die Verbindung von Anspannung und Ruhe in Stand- und Spielbein zwischen vorn und hinten zu fehlen braucht. Diese Kompositionsweise bildet das charakteristische Kennzeichen, daß sich in der Grundstimmung, im gesamten innern Leben der Menschheit ein Umschwung vollzogen hat, und es darf nicht wundernehmen, wenn die mittelalterlichen Statuen ihr gefolgt sind.

Noch ein Unterschied mag bei dieser Gelegenheit zur Sprache kommen. Es ist möglich, der Einzelgestalt durch äußere Ausdrucksmittel entweder realistischen Charakter zu verleihen oder ihre ideale Richtung anzudeuten. Findet die Wendung in Ober- und Unterkörper auf derselben Seite statt, so erkennen wir die praktisch-rea-

listische Gewohnheit des zweckdienlichen Zusammenwirkens der Bewegungen. Verteilt sich dagegen die Wendung in Ober- und Unterkörper auf die beiden Körperseiten, so fehlt dieser zielstrebige Zusammenhang, und das Übergewicht idealer Geistesregung kündigt sich an.

In Kopf und Büste ist die Verteilung der Masse zwischen rechts und links gleichgültig, weil für die statischen Verhältnisse der ganzen Figur ohne Bedeutung. Um so wichtiger ist die Verteilung der lebendigen Kraft bei ihnen in dieser Dimension, d. h. ob sie sich zwischen rechts und links die Wage hält oder nur nach einer Richtung wirkt. Findet nämlich Gleichgewicht der lebendigen Kraft in dieser Richtung statt, so ist, weil hier die Masse nicht in Betracht kommt, kein anschaulicher Anhalt dafür gegeben, daß dieses Verhältnis erst infolge einer Lageveränderung entstanden oder durch eine solche veränderlich sei. Das Verhältnis der lebendigen Kraft und damit das sich im Motiv aussprechende Wesen der Gestalt erscheint also dauernd, bleibend. Gleichgewicht der lebendigen Kraft je in Kopf und Büste zwischen rechts und links ist darum das Charakteristikum der Götter, — bloß in der Büste, nicht im Kopf: das der halbgöttlichen Wesen, — bloß im Kopf, nicht in der Büste: das menschlich-typischer Gestalten. Die Motive der Plastik führen von selbst so sehr auf das erstgenannte Verhältnis, daß diese Kunst schon als solche die „götterbildende" hat benannt werden können.

Individuell-menschlich wirkt allein diejenige Haltung, bei der weder im Kopf noch in der Büste Gleichgewicht der lebendigen Kraft zwischen rechts und links stattfindet. Eine Porträtstatue muß nun selbstverständlich, außer den allgemeinen Merkmalen des seelisch-geistigen Lebens, entweder individuell-menschliche oder typisch-menschliche Haltung zeigen, sei es nun, daß sie mit einer bestimmten Gebärde oder ohne eine solche in ruhiger Gesamthaltung dargestellt ist, und zwar soll sie jedenfalls Hebung des Hauptes, aktiven-geistigen Ausdruck aufweisen.[1] Dies aber geht nicht ohne weiteres mit der vertikalen Anspannung zusammen. Die Kunst hat sich auf verschiedene Weise zu helfen gesucht; denn fehlt einer Porträtstatue die Hebung des Hauptes, so wird sie auch nicht als rechte Porträtstatue empfunden und anerkannt.

---

[1] Vgl. Joh. Merz, a. a. O. S. 82 u. S. 108 f.

B. ERKENNUNGSZEICHEN

Alle diese Kompositionsgesetze der statuarischen Kunst, mögen sie nun durch erhaltene Werke des Mittelalters belegt werden können oder nur der Möglichkeit nach aufgrund vorhandener Überlieferung gegeben sein, entsprangen aus den Aufgaben der Darstellung seelischen und geistigen Lebens in der Einzelgestalt nach menschlichem Vorbild, und zwar durch die Wiedergabe stummer Ausdrucksbewegungen am organischen Körper. Sie gehören also auf grund des natürlichen Gewächses, mit dessen festem Bau wie mit dessen Beweglichkeit sie zu rechnen haben, dem Gesamtgebiet der Mimik an, das wir als Brücke zwischen dem poetischen Inhalt und der sinnlich-sichtbaren Verkörperung im Bildwerk bezeichnet haben. Aus solcher Analyse der Einzelgestalten und der darin zusammenwirkenden Faktoren des Ausdrucks muß erst recht einleuchten, wie umfassend und wie unentbehrlich die Mitwirkung dieses Bereiches grade für die christliche Kunst gewesen ist und immer ausschließlicher werden mußte, je mehr sich diese der Verinnerlichung ihres ganzen Wesens bewußt ward.

Aber der Wetteifer mit der Phantasiewelt der kirchlichen Lehre und mit dem Beziehungsreichtum, den diese zwischen Altem und Neuem Testament wie zwischen Natur und Geschichte ausgesponnen hatte, brachte auch die darstellenden Künste dahin, über den Umkreis der unmittelbaren Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Gestalt hinauszugreifen und sich eine Zeichensprache anzueignen, die mit äußerlicheren Ersatzmitteln verfuhr und doch immer der nachhelfenden Ergänzung durch angelernte Denktätigkeit bedurfte. Zu der Pantomimik des eignen Körpers trat die Symbolik traditioneller Attribute.

Zur Zeit des romanischen Stiles wird die Darstellung der Tugenden und Laster noch durch die Dichtung des Prudentius bestimmt, die ihrem Namen gemäß die allegorischen Frauengestalten im Kampf mit einander vorführt, und zwar im ritterlichen Zweikampf und in voller Rüstung, dem gewohnten Schauspiel der Turniere gemäß. Da erscheinen die mittelalterlichen Amazonen, wie in der „Psychomachie“ in feindlichem Eifer, mit der Lanze bewehrt und dem Schild am Arm, bei der Ausübung des Waffenhandwerks, also in zweckentsprechender Betätigung ihrer Glieder. Noch die ruhige Statuenbildnerei des XII. Jahrhunderts behält diese kriegerischen Beigaben und damit die physische Zweckbewegung anstelle der Ausdrucksbewegung bei. Selbst am Nordportal von Chartres

stehen die Tugenden als Siegerinnen über den Besiegten da, und in Straßburg erscheinen sie gar am Ende des XIII. Jahrhunderts noch als anmutige Jungfrauen mit Speeren bewaffnet, wenn auch nicht mehr im grimmigen Ernst, doch in dem pantomimischen Gebaren, als ob sie mitten im Streite stünden. In den Glasgemälden der Fensterrose von Notre-Dame zu Paris entdecken wir sogar die Klugheit (nicht etwa die Keuschheit, die Widerspänstige in Verteidigung ihres Jungfernturms) als gekrönte Fürstin auf dem Thron in fließender Gewandung und köstlichem Schleier, mit einer runden Scheibe in der Linken, die nur ein Schild sein kann, kaum ein Spiegel, denn ihr Wappenzeichen, die Schlange am Stab, ist davor aufgerichtet, und mit einer langen Turnierlanze in der Rechten, mit der sie nach abwärts einen Stoß vollführt, als gälte es einen rechts heraufsteigenden Widersacher zu treffen.

Sonst sind die Tugenden in der gotischen Kunst seit dem XIII. Jahrhundert zu feierlich dasitzenden, fast unbeweglichen Herrscherinnen geworden, die in ihrer ernsten Majestät nicht mehr gestört werden können, sondern durch ihre Gegenwart eben den ungetrübten Frieden sicherstellen[1]. Sie alle haben ihr Wappenschild neben sich und zeigen das heraldische Tier oder sonstige Wahrzeichen ihrer hochedlen Abkunft darauf, geflissentlich sichtbar, in frontaler Haltung für den Beschauer hin, damit er sie daran erkenne. In absichtsvoller Ruhe beschränkt sich auch die charakteristische Haltung des Hauptes und der Büste, wie der Gebrauch der freibleibenden Rechten, geschweige denn die Stellung der Beine, sei es mit, sei es ohne Schemel unter den Füßen. Die Fassade von Notre-Dame in Paris gibt das erste Beispiel dieser neuen Auffassung der Seligkeit in sich selbst, die auch dem Christen verheißen ist, der sich immer nur an die Tugend hält und unbeirrt übereinstimmt mit sich selbst, wie ein rechter Bürger im Gottesreich schon auf Erden.

Glaube, Hoffnung und Liebe sind die drei theologalen Tugenden, die schon Paulus im ersten Korintherbrief hingestellt hat, denen dann die vier Kardinaltugenden angereiht werden, die der hl. Augustin nach dem Vorgang seines Lehrers Ambrosius aufnimmt und durch seine Autorität auf Petrus Lombardus und Thomas von Aquino vererbt. „Der Glaube ist diejenige Tugend, vermöge deren wir an das glauben, was wir nicht sehen.“ Der Glaube des Mittelalters ist der Glaube an das Verdienst des Opfertodes, den der Erlöser am Kreuz erlitten hat. Sein Symbol ist der Kelch mit

[1] Vgl. Emile Mâle, Die kirchliche Kunst des XIII. Jh. in Frankreich (Übersetzung von Zuckermandel, Straßburg, Heitz 1907.)

dem Blut der Sühne, also das Zeichen der Fortdauer des täglich sich erneuernden Opfers im Sakrament des Altars. Am Nordportal von Chartres füllt die Gestalt des Glaubens gar den Kelch mit dem Blut des Lammes auf dem Opferstein. — Die Hoffnung richtet den zuversichtlichen Blick gen Himmel, in sicherer Erwartung der künftigen Seligkeit, und streckt die Hand nach der Krone hinauf, die ihr verheißen ward. Der Schild, den sie auf dem linken Knie hält, zeigt eine kreuzbesetzte Standarte, das Triumphzeichen des Siegers über den Tod, der auch ihr die Wiedererstehung des Fleisches gewährleistet. — Die Liebe steht nicht auf der Höhe ihrer Verherrlichung bei Paulus. Die französischen Künstler des XIII. Jahrhunderts zeigen nur die Caritas, als die werktätige Fürsorge, die Almosenspende, also die äußerliche Wirkung, die Thomas von Aquino von den innerlichen Wirkungen der Liebe: Frieden, Freude, Mitgefühl — unterscheidet. Eine sitzende Frau entkleidet sich ihres Mantels. um ihn einem Armen zu schenken, der schon darauf wartet, oder sie hält neben ihrem Schild noch eine Gabe, wie einen Kittel und dgl. bereit. Die Italiener des XIV. Jahrhunderts fügen erst die Liebe zu Gott hinzu, indem sie ihr Herz darbringen lassen, aus dem wohl gar die Flamme der inneren Glut hervorloht zur Höhe: „Liebe Gott von ganzem Herzen und deinen Nächsten wie dich selbst.“ Aber das Gedränge zweier Attribute beeinträchtigt dann die Ausdrucksbewegung der plastischen Gestalt.

Die zweite Reihe der Tugenden, die sich an den Portalen von Paris und Amiens zur Linken Christi befindet, steht nicht minder als die höchsten drei zur Rechten unter dem Einfluß des Gedankens, daß sie das Reich des Friedens sicherstellen. Die Stärke hat freilich das kriegerische Aussehen, das der Geist des Rittertums erwarten läßt. Aber mit Panzerhemd, Helm und Schwert verbindet sich das lange bis zu den Füßen reichende Gewand, das sie als Frau kennzeichnet, und ihre Haltung ist selbstgewiß, aber ruhig, nicht bedrohlich oder kampfbereit. Nur führt sie den Löwen im Schilde, der „durch seinen Mut der König der Tiere geworden“ (Rhabanus Maurus). Das Bild völliger Abgeklärtheit und ruhigen Gleichgewichts am südlichen Portikus zu Chartres entspricht der „Kraft der Seele, die alles nach der Vernunft leitet.“

Bei solcher Auffassung der Fortitudo, in der wir zunächst die Tapferkeit als Rittertugend suchen würden, verliert die Temperantia als Mäßigung fast ihre selbständige Bedeutung. Das Lamm auf dem Schilde würde uns eher bestimmen, sie als Milde oder Sanftmut zu deuten, nach Maßgabe der Charakteristik des Schafes in den

Tierbüchern der Zeit. — Dagegen ist die Klugheit sofort kenntlich an ihrem Wappenzeichen, das ihr der Herr selbst im Evangelium verliehen, mit dem Ausspruch: „Seid klug wie die Schlangen." — Die Gerechtigkeit, die uns spätere Darstellungen mit Schwert und Wage zeigen, hat in den frühgotischen Portalzyklen gar keine Stelle gefunden; denn wo der Weltenrichter am jüngsten Tag erscheint, erübrigt sich die weltliche Gerechtigkeit von selbst, zumal wenn die „Justitia distributiva" schon durch die Barmherzigkeit von ihrem strengen Sinn abgelenkt wird. — Dagegen hat sich die mönchische Tugend der „Humilitas" eingebürgert, die mit ihrem Symbol, der Taube, mehr der weiblichen Natur entspricht, wie S. Bernhard die Demut schildert, während das Kamel, das sich am Boden lagert, um die Last auf seinen Rücken zu nehmen, mit der Unterwerfung des Mannes auch die Geduld kennzeichnet. Als letzte Tugend erscheint am Schluß der ganzen Reihe die „Ausdauer" oder Beharrlichkeit in allem Guten, und erhält als Wappen die verheißene Belohnung „Sei getreu bis in den Tod, und ich werde Dir die Krone des Lebens geben."

Es versteht sich von selbst, daß bei solcher Durchführung des theologischen Grundgedankens vom erreichten Frieden im Gottesreich auf Erden die Einförmigkeit des Hauptmotivs zum Nachteil der künstlerischen Komposition aller solcher Einzelgestalten ausschlagen muß. Die Spezialmotive der Unterscheidung sinken doch allzusehr zur Abwandlung desselben Themas herab. Da begreift sich doppelt, wenn die Künstler der Gotik begierig nach Entschädigung für die Einbuße verlangen, und nach Gelegenheit zu kühnen Griffen in das Leben selber suchen, sowie die Reihe nun an die menschlichen Laster kommt.

Diese werden überhaupt garnicht mehr personifiziert, sondern in packenden Szenen aus der Wirklichkeit des Alltags vorgeführt, wenn nicht eine typische Einzelerscheinung von der Straße die treffendste Charakteristik von selbst anbietet, — wie z. B. der Narr, der fast unbekleidet mit einer Keule über der Schulter daherstolpert und in einen steinharten Klumpen hineinbeißt, als wäre es ein weggeworfenes Brot oder ein verschimmelter Käse. Das ist der grausam gehänselte Tor, hinter dem die Steine der Gassenbuben dreinfliegen, der später zum Fasching seinen Schellenstab bekommt, wie ein Aussätziger seine Klapper, von denen auch Reime in Vulgärsprache zu sagen wissen. Sonst aber geht die Komposition von der Einzelfigur zum Paar, oder zu einer Mehrzahl in pantomimischer Vorführung über, so daß wir ihnen an dieser Stelle noch ausweichen wollen, ob-

schon sie sich in den zyklischen Reihen als Widerspiel der Tugenden, Paar für Paar zusammenzufinden pflegen. Wir haben ja nicht die Darstellungskreise als Kapitel der Ikonographie zu behandeln, sondern behalten vorerst die Komposition der Einzelgestalt als Bildwerk für sich im Auge.

Auf das äußerliche Hülfsmittel der Kennzeichen sind auch die sieben freien Künste angewiesen, wenngleich die Attribute in ihrer Hand schon eher zu Werkzeugen der Betätigung werden, deren Ausübung ihr Wesen am anschaulichsten vor Augen stellt, so daß die Personifikation in einer weiblichen Erscheinung zu einer konventionellen Gewohnheit wird, fast nur noch durch den Namen motiviert. Sie werden mit sieben Wegen verglichen, die sich der menschlichen Tätigkeit eröffnen. Grammatik, Rhetorik und Dialektik sind das Trivium, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie sind das Quadrivium, die zu fast allen Kenntnissen führen, die dem Menschen möglich sind, abgesehen von der Hülfe der Offenbarung. Wenn Grammatica mit ihren Büchern hantiert, so bedarf sie doch zur Verdeutlichung ihres Elementarunterrichts noch mindestens eines kleinen ABC-Schützen, dem sie die Schriftzeichen oder die Silbenteilung beibringt. Das wird von selbst zur handgreiflichen Betätigung beider Arme, vielleicht mit Hülfe eines Stabes zum Aufzeigen. Mimische Ausdrucksbewegungen machen die Redekunst zur Überredungsgabe, die eigentlich ein Gegenüber fordert, an dem sie ihre eindringliche Kraft erproben mag. Je mehr sie mit beiden Händen gestikuliert, desto sorgfältiger muß ihre Unterscheidung von der Nachbarin Dialectica die Grenzen der Fingersprache wahren. An der Kathedrale von Laon hockt eine solche Frauengestalt auf einer Steinbank in Dreiviertelprofil nach rechts. Das rechte Bein ist vorn gerade ausgestreckt mit dem Fuß gegen den Boden, das linke drinnen auf einer Stufe aufgestützt. Der linke Arm wird höher erhoben und weist mit der Hand, die bei abstehendem Daumen nebeneinander gestreckte Finger und die Innenfläche sehen läßt, energisch hinaus, die Rechte hebt den Zeigefinger und deutet vorwärts. Dieser Bewegung folgt auch der Blick des Kopfes, mit seinem Schleiertuch über dem Scheitel, und beherrscht so die Bewegung der Extremitäten: in ihrer Lage nach dem Schema b a a b (in dem wir die langen Buchstaben für die längeren Glieder, die kleinen für die kürzer erscheinenden einsetzen), d. h. rechter Arm, linker Arm, linkes Bein, rechtes Bein, zusammengehalten vom Kopf

B, über dem ausgreifenden Gesamtmotiv b b der bewegten Seite und dem begleitenden a a der ruhigeren Innenhälfte. Aber wer ist sie, könnten wir zweifelnd fragen, Rhetorik oder Dialektik, wenn unser Blick nicht längst von dem auffallenden Gürtel angezogen wäre, einer Schlange, die sich um ihren Leib windet und den Kopf vorn unter dem höher erhobenen Arm vorstreckt. Das ist das herkömmliche Attribut der Syllogistik mit ihrem lauernden Scharfblick und ihrer stechenden Zunge oder ihrer dialektischen Gewandtheit, ihrem aalglatten Entschlüpfen und unerwartetem Vorstoß (Abbildung bei Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'Archit. fr. unter „Arts").

Ein Auswerfen der Finger in beliebiger Zahl, mit beiden Händen zum Zusammenzählen, macht aus der Redekunst die Rechenkunst, Arithmetica, während ihre Schwester, die Meßkunst, Geometrica, sich der Werkzeuge bedient, des Lineals, des Winkelmaßes oder des Zirkels, mit denen sie, um plastisch klar ein einheitliches Motiv zu bieten, nicht gleichzeitig sich zu schaffen machen sollte. Aber die literarischen Quellen arbeiten ja mehr für den Verstand als für die Anschauung und verwirren so den Künstler, der nicht selten noch einen gelehrten Ratgeber befriedigen muß, statt frei das Wirksamste zu wählen.

Frau Musica erscheint, bevor sie mit Psalter und Harfe, Handorgel oder Geige ausgestattet wird, im Gedanken an ihre Erfindung in der primitiven Form des Glockenspiels. Die verschleierte Frauengestalt hockt auf dem Rand einer schmalen skulpierten Steinbank, beide Beine auf den Schemel aufstützend parallel neben einander, mit Mantel über dem Knie im fließenden Faltenzug. Auch beide Arme sind nach rechts hin erhoben: der eine schlägt mit kurzem Stab die mittlere dreier am Balken vor ihr aufgehängter Glöckchen, auf die ihre Augen gerichtet sind, wie zu aufmerksamer Wahl, während die Linke nur in Gürtelhöhe vorgestreckt, mit vier neben einander gelegten Fingern und abwärts stehendem Daumen zu taktieren scheint. Das freie Ende ihres Schleiers flattert dabei nach links über die Schulter hinaus. Unten also geschlossene, oben geöffnete Haltung der Gliedmaßen, der Kopf die Leitinstanz (vgl. Florival und Midoux, Glasgemälde der Kathedrale von Laon: Dreiviertelprofilsicht nach rechts im Kreisrund der Scheibe).

Die Astronomie wird (in den Reliefs der Kathedrale von Sens, bei Viollet-le-Duc, a. a. O.) als Beobachterin der Gestirne, in ruhiger Haltung auf eine niedrige Bank gesetzt, mit dem Rücken gegen eine schließende Zwergsäule, beide Beine nach links neben einander aufgestützt, das äußere (ihr linkes) noch mit dem Nach-

klang der soeben vollbrachten Bewegung: Diagonale von links oben (Knie) nach rechts unten (Kleidsaum am Boden). Der erhobene rechte Arm hält am Ringe oben die Scheibe des Astrolabiums, dessen horizontal hängender Weiser in seiner Richtung genau mit dem Auge zusammentraf [das mit der Vorderhälfte des Profilkopfes samt linker Schulter und Arm abgebrochen ist].

Zu den sieben freien Künsten gesellt sich dann wohl noch die Philosophie. In unverkennbarem Anschluß an die Beschreibung des Boethius erkennen wir sie in Laon mit dem Kopf in die Wolkenregion hineinragend, mit einem offenen und einem geschlossenen Buch in der Rechten (links), mit Szepter auf dem Knie in der andern (rechts, abgebrochen), in der Mitte zwischen den aufgestützten Beinen eine schräg gegen ihre Brust gelehnte Leiter mit neun Sprossen, dazu ehrwürdige matronenhafte Züge des Gesichts, in Dreiviertel gegen den Beschauer sich öffnender Haltung (Abbildung bei Viollet-le-Duc, a. a. O.). Ebenso nach links gewendet thront die gekrönte Königin der Wissenschaften, von untersetztem Wuchs, in Sens, mit weitgeöffneten Beinen, stark vortretenden Kniescheiben, und hält in der Rechten ein geöffnetes Buch, das auf dem Schenkel ruht, in der Linken ein kurzes mit Lilie besetztes Szepter. Links und rechts schließen Säulen einer Zwerggalerie das Relief ein; sie haben die gedrückten Proportionen vorgeschrieben. Das Antlitz ist weggebrochen, war jedoch rundstirnig und vollwangig. Ein breiter Schmucksaum mit dem Zeichen eines großen griechischen *Π* oder lateinischen *P*, am Halsausschnitt dem eines *Θ*, Theta (Theorie und Praxis) — nach Boethius Angabe, also doch durch Gelehrsamkeit nicht ganz so überladen wie in Laon (Abbildung bei Viollet-le-Duc).

Die Erkennungszeichen wachsen, auch wo sie einzeln bleiben, bei andern Aufgaben so beträchtlich an Größe und Gewicht, daß sie dem darstellenden Künstler schon als Last, die Tragkraft erfordert und statisch gesichert werden muß, nicht selten Schwierigkeiten in den Weg legen, sein Kompositionsverfahren also empfindlich beeinträchtigen und wesentlich verschieben. Dies ist z. B. bei den Apostelstatuen der Fall, sobald die individuelle Charakteristik versagt, und die Forderung der Erkennbarkeit jedes Einzelnen in der Reihe zur Beigabe des Marterwerkzeuges führt, das nicht allein seine Todesart bezeichnet, sondern ihm auch zum Triumphzeichen wird, das den Glaubenszeugen verherrlicht.

Bei Johannes dem Evangelisten genügt noch der Kelch

mit der Schlange, die daraus hervorschießt, als Hinweis auf das Wunder mit dem vergifteten Wein, den das Kreuzeszeichen seiner Hand von der todbringenden Zutat befreite. Das leichte Gefäß wird in der Linken getragen, da die Rechte segnen muß, und so können beide Arme beim einheitlichen Motiv zusammenwirken. Das Schwert in der Hand des Paulus läßt sogar die Möglichkeit, ihm ein Buch in die andre zu geben, und ähnlich steht es mit der Lanze, mag sie auch aufgerichtet an der Schulter lehnen. Dem Zeitalter des Rittertums ist der Umgang mit solchen Waffen geläufig, und den kampfgewohnten Männern ihre Handhabung so selbstverständliche Übungssache; aber die Beigabe solcher Art entscheidet doch immer schon die Festlegung der einen Körperhälfte und gibt der Vertikalachse der Gestalt in Speer oder Standarte eine Konkurrentin zur Seite, die dem selbstverständlichen Vorrecht gefährlich werden kann. Wird das Wahrzeichen vollends zum Kreuz, das seinen Stamm neben Petrus oder Andreas aufrichtet, wie es seiner Leibeslänge angemessen wäre, so tritt damit ein zweiter tektonischer Körper auf die Basis der Statue und überragt mit seinem Querbalken schon die Schulterbreite des Apostelfürsten. Nur die altchristliche Kunst begnügt sich mit einem Kreuzlein als Symbol, so klein, wie es auch den Kopf eines Stabes zu bekrönen vermag. Je mehr die mittelalterliche Kunst zur Entwicklung frei herausgerundeter Statuen fortschreitet, desto realistischer denkt sie auch in der Wiedergabe der Marterwerkzeuge und macht nur geringe Zugeständnisse, indem sie das Kreuz immer noch tragbar in die Hand gibt, bis auch da die Glaubhaftigkeit der Todesart die Anpassung des Maßstabes an die Wirklichkeit erzwingt.

Die Verbindung mit einem tektonischen Körper oder mit einem lebendig vorgestellten Tier ist auch das Unterscheidungsmittel der Heiligen sonst, der männlichen wie der weiblichen Märtyrer, von denen die Legende erzählt. Schon Johannes der Täufer erhält, statt der runden Scheibe mit dem Bilde des Gotteslammes darin, das schlanke Rohrkreuz, das sich so bequem handhabt wie der Pilgerstab des Jakobus Major, als Schutzpatron der Wallfahrer nach Compostela. Aber S. Georg und S. Margaretha mit ihrem Drachen, S. Barbara mit ihrem Turm, S. Antonius Abbas, den ein städtisches Privilegium der Hospitalschweine mit einem solchen Träger seines Glöckleins ausgestattet hat, S. Genovefa mit ihrem Teufelchen neben der Kerze haben meist schwerer damit zu schaffen als Maria Magdalena, die Trägerin des Salbgefäßes, oder S. Lucia mit ihrem Teller für die ausgestochenen Augen. Erst beträchtliche Größe des

Genossen und die Enge des Podiums machen den Bärenführer selbst mit zum Gefangenen; aber für das Bildwerk hat jede Gesellung solcher Art eine zwiefache Abwandlung zur Folge. Einmal wird die Ausdrucksbewegung notwendig zum Motiv physischer Bewegung, wenn nicht gar zu einer Arbeitsleistung, gleich der Kreuzschleppung des Erlösers selbst. Und dann rückt jede Belastung oder schon Belästigung des organischen Menschenleibes die lebendig gedachte Gestalt fühlbar aufs Neue in den Bann der Tektonik. Wer auf einer Seite einen schweren Gegenstand zu halten oder einen widerspänstigen Gesellen zu bändigen hat, der fühlt sich selbst an dieser Körperhälfte festgelegt und den Rest freier Beweglichkeit auf die andere beschränkt; er gravitiert dorthin und hebt sich hier im Widerspiel empor. Treten solche Einzelgestalten, oder eigentlich schon paarige Verbindungen, die wir als Gruppen anzusehen versucht wären, in Reih und Glied neben einander auf, so wird ein regelmäßiger Wechsel von Arsis und Thesis zum Vorschein kommen; denn jeder dieser Heiligen hat eine geistige Aufgabe über die materielle Betätigung hinaus, wird also seine Rechte frei halten als Zeuge für jene und nur die Linke an die aufgenötigte Leistung wenden, die ihn mit Statik und Mechanik in fremde Gesetzlichkeit bindet.

An der mittleren Türöffnung des Nordportals von Chartres sind zehn oder gar zwölf Statuen von Patriarchen und Propheten aufgestellt, die alle den Heiland versinnbildlichen oder ankündigen sollten. In chronologischer Ordnung folgen sie hüben und drüben von der Eingangspforte: Melchisedek und Abraham vertreten die Periode der Menschheitsgeschichte, die dem Gesetz der Tafeln vorausliegt; Moses, Samuel und David sind die Zeugen der Generationen, die unter dem geschriebenen Gesetz gestanden haben. Jesaias und Jeremias, Simeon und Johannes der Täufer bezeichnen die prophetischen Zeiten, die auf die Erlösung hinleiteten. Endlich steht Petrus da, im päpstlichen Ornat, das Reich der Gnade in der Kirche Christi zu bedeuten. Jede dieser großen Einzelgestalten trägt ein Symbol, durch das der Erlöser angekündigt wird oder das den Heiland selber darstellt: Melchisedek hält den Kelch mit Wein und Brot, Abraham legt die Hand auf das Haupt seines Sohnes, den er zu opfern bereit war. Moses erhebt die eherne Schlange, deren Aufrichtung mit der des Gottessohnes am Kreuz verglichen wird; Samuel trägt das Opferlamm im Arm und David die Dornenkrone statt derer des irdischen Königtums. Jesajas zeigt den Stammbaum Jesse, Jeremias das Kreuz, Simeon das erwartete Kind des heiligen Geistes, der Täufer den Widder, der die Sünden

der Welt auf sich nimmt, und endlich Petrus wieder den Kelch, mit dem höchsten Gnadengeschenk der Kirche, und beschließt so den Zyklus[1]. Aber dieser tiefsinnige Zusammenhang des ikonographisch faßbaren Inhalts bringt eine weitere Aufgabe für den Künstler mit sich: die Einordnung der Komposition aller Einzelgestalten in den Zusammenhang der architektonischen Komposition, die sie alle in sich aufnimmt und so erst, im Bunde der Statuenbildnerei mit der Baukunst, die Gesamtkomposition der zyklischen Darstellung hervorgehen läßt. Dieser Beziehung beider Bestandteile soll die folgende Betrachtung gewidmet werden.

[1] Die Abbildungen 79 und 80 bei Mâle, die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich (übersetzt von L. Zuckermandel, Straßburg 1907), müssen umgestellt werden, so daß 80 links, 79 rechts vom Leser zu stehen kommt.

II. EINZELGESTALT UND ARCHITEKTUR

Die Einzelgestalt des Bildners will ein körperliches Ganzes vor Augen stellen. Die Zusammengehörigkeit der Teile des organisch gegliederten Menschenleibes wird im plastischen Bildwerk dadurch anschaulich, daß in jeder der drei Dimensionen Gleichgewicht der lebendigen Kraft herrscht; denn dadurch unterscheidet sich das Lebewesen von dem toten Körper[1]). Wenn also eine gleich starke lebendige Kraft nach Oben und Unten, nach Links und nach Rechts, nach Vorn und nach Hinten wirksam ist, dann fordert jeder Teil gerade den gegenüberliegenden zu seiner Ergänzung; es kann keiner von ihnen ohne diesen zu ihm gehörigen Teil vorgestellt werden, und der Kopf fungiert als Bekrönung der Dominante des Achsensystems, als die zusammenfassende Instanz des Ganzen, das diese Körper-Einheit in geschlossener Rundung, doch schon gegliedert, in sich enthält. Solche anschauliche Klärung ist jedoch keineswegs bei jedem Anblick der menschlichen Gestalt vorhanden; aber nur diejenigen Stellungen sind plastisch möglich, in denen diese Forderung erfüllt wird.

Die aufrechte Haltung ist die Grundstellung des menschlichen Körpers, von der aus sich sämtliche Bewegungen des lebendigen Organismus am natürlichsten vollziehen. Auf Grund dieser Bewegungsmöglichkeiten ergeben sich verschiedene Typen der aufrechten Haltung, je nachdem das Gleichgewicht der lebendigen Kraft zwischen unten und oben, zwischen links und rechts, zwischen vorn und hinten hergestellt worden ist. An einen dieser Typen schließt sich jedes plastische Motiv an, so daß auf der Kenntnis dieser Typen sich auch das Verständnis der plastischen Motive am

---

[1] Wir halten uns in folgender Bearbeitung, in der wir die Typen von ihrem antiken Musterbeispiel befreien, möglichst an die vorzügliche Grundlegung von Johannes Merz, um sie eben dadurch in die Methode der neueren Kunstwissenschaft einzubürgern, wie sie es längst verdient hätte.

sichersten und klarsten aufbaut, und daß sie hier besprochen werden müssen.

Das denkbar einfachste plastische Motiv wäre eine menschliche Gestalt ohne Bekleidung, ohne Andeutung irgend welcher Tätigkeit, wie sie allein in aufrechter Haltung vor uns steht. Die Vertikalachse geht vom Scheitel durch die Halsgrube senkrecht in der Mitte zwischen beiden Füßen nieder. Die untere Horizontalachse läuft links und rechts genau durch das Hüftgelenk, die obere durch den Ansatz des Schlüsselbeins am Brustbein. Die Parallelebene teilt das Vorn und Hinten der Tiefendimension. — Hiermit sind die Abschnitte gegeben, in die wir den Körper nach unserm Augenmaß zerlegen, um klare Sonderung und gegenseitiges Verhältnis nach allen Richtungen zu erfassen. Die Haltung der Figur, die sich darin ausprägt, kommt durch zwei Faktoren zustande. Erstens fragt es sich, wie die Masse des Körpers auf die einzelnen Abschnitte verteilt sei, und zweitens in welcher Richtung und in welcher Stärke lebendige Kraft in ihnen offenbar werde.

{ I. III. Typus IV. II. }

Beim Typus I ist die Masse rechts und links von der Aufrechten, vor und hinter der Parallelebene ganz gleichmäßig verteilt. Zwischen Rechts und Links ladet hierzu die symmetrische Gestaltung des menschlichen Körpers von selber ein. Rechte und linke Körperhälfte entsprechen einander vollständig nach Masse und Gestalt; es erscheint daher als das nächstliegende, auch das Abbild des Menschen so zu geben, daß der rechte und linke Teil des Gesamtkörpers nach Ausdehnung und Anordnung der Masse sich vollständig entsprechen. Anders ist es zwischen Vorn und Hinten. Hier fehlt die symmetrische Gestaltung. Da nun aber dieselbe Masse bei verschiedener wagrechter Entfernung von dem Schwerlot verschieden schwer wiegt, so fällt zwischen Hinten und Vorn nicht, wie zwischen Rechts und Links, die gleiche Verteilung der Masse nach dem Gewicht mit der gleichen Verteilung der Masse nach der Ausdehnung zusammen. Beim Typus I. ist die Anordnung die, daß in jedem Körperabschnitt, d. h. je in Büste, Oberkörper und Unterkörper für sich, Gleichgewicht der Masse zwischen Vorn und Hinten stattfindet.

Beim zweiten Faktor, der lebendigen Kraft in den einzelnen Körperabschnitten, stellt sich Folgendes heraus: a) Zwischen oben und unten: beide Beine sind strack auf den Boden aufgestellt, so daß

die Last des Oberkörpers unmittelbar auf den Gelenkköpfen der Oberschenkelknochen ruht, es findet also in beiden Teilen des Unterkörpers „Bewegung nach Unten“ statt; die Wirbelsäule ist gereckt, die Rippen und die Muskulatur des Bauches sind nach oben gezogen, in beiden Teilen des Oberkörpers findet also „Bewegung nach Oben“ statt. Umgekehrt ist die Büste auf beiden Seiten wie auch der Kopf gesenkt; auch wenn die Schultern nicht herabhängen, sondern hochstehen, zeigen sie dennoch“ Bewegung nach abwärts“. (Diese entsteht etwa trotz dem Aufstehen mit der ganzen Sohle dadurch, daß die Füße etwas nach innen gedreht sind, so daß beide nur auf Sesamknochen der Großzehe und Fersenbein auftreten. Wenn beide nahe bei einander stehen, wird das Gleichgewicht sehr labil und erfordert energische Anspannung des ganzen Muskelsystems der Beine.) Das Ganze zerfällt in vertikaler Richtung aufsteigend in vier durch Bewegungsgegensatz von einander geschiedene Abschnitte: Füße — Unterkörper — Oberkörper — Büste und Kopf. — b) Zwischen Rechts und Links: die Oberschenkel zeigen beide Bewegung gegen die Mittellinie des Körpers, die Schulterblätter sind beide zurückgenommen, womit eine Drehung nach außen von der Mittellinie hinweg und eine Hebung derselben sowie der Arme, die hiernach bei Typus I. stets wie der Oberkörper „Bewegung nach Oben“ zeigen, nach der Natur der Bewegung des Schultergürtels von selbst verbunden ist. Im Unterkörper wie im Oberkörper findet zwischen rechts und links Gleichgewicht der lebendigen Kraft statt. Ebenfalls Gleichgewicht der lebendigen Kraft zwischen rechts und links findet in der Büste und im Kopfe statt. — c) Zwischen Hinten und Vorn: das Becken ist etwa im Hüftgelenk stark nach vorn geneigt, die Schultern sind zurückgenommen; beiden Bewegungen wirkt das straffe Aufrechtstehen, das in der Hüfte „Bewegung nach Hinten“, in der Brust „Bewegung nach Vorn“ erfordert, gerade entgegen; es findet also sowohl im Unterkörper als im Oberkörper je für sich Gleichgewicht der lebendigen Kraft auch zwischen Vorn und Hinten statt. Dasselbe wiederholt sich in der Büste.

Da nun sowohl im Unter- als im Oberkörper zwischen rechts und links, wie zwischen vorn und hinten zugleich gleiche Verteilung der Masse stattfindet, so fallen Masse und lebendige Kraft zusammen. Die letztere wird deshalb nicht anschaulich, — das ist ein Mangel dieses (archaischen) Typus I.

Typus II: Die Vertikalachse geht vom Scheitel durch die Halsgrube senkrecht auf den rechten Fuß nieder (und trifft die Verbindungslinie zwischen Fersenbein und Sesambeinchen der Großzehe). Die untere Horizontalachse geht durch den Punkt der weitesten Ausbiegung der rechten Hüfte. Die obere Wagrechte geht etwa durch die Achsen der Schulterblätter, ist also tief gelegen, was mit der Bewegung der Brust zusammenhängen mag.

Die Verteilung der Masse zwischen rechts und links wie zwischen vorn und hinten ist eine gänzlich andre als im Typus I. Nicht mehr in Büste, Ober- und Unterkörper je für sich, sondern zwischen den ganzen Körperhälften besteht Gleichgewicht der Masse, so zwischen rechts und links, wie zwischen hinten und vorn. So entsteht der Unterschied von Standbein und Spielbein. Hierdurch ist ein gänzliches Auseinandertreten von Massengewicht und lebendiger Kraft erreicht und so die letztere erst vollständig anschaulich gemacht.

Unter Voraussetzung dieser freien Massenverteilung gestaltet sich das Motiv so: a) Zwischen oben und unten: im Unterkörper rechts „Bewegung nach oben“, links „Bewegung nach unten“. Umgekehrt ist es im Oberkörper: rechts „Bewegung nach unten“, links „Bewegung nach oben“. Die Büste ruht etwa auf beiden Seiten, zeigt also „Bewegung nach abwärts“, oder auf beiden Seiten Anspannung. Zwischen unten und oben, wie zwischen rechts und links wechseln Hebung und Senkung nicht nur, sondern auch Anspannung und Ruhelage. Die Bewegung des Kopfes ist derjenigen der Büste entgegengesetzt.

Das Ganze weist also in vertikaler Richtung die reiche Gliederung in fünf durch Bewegungsgegensatz von einander geschiedene Abschnitte auf: Kopf — Büste — Ober- — Unterkörper — Füße.

b) Zwischen rechts und links: der Unterkörper hat Hauptschiebung nach rechts, der Oberkörper nach links, aber in beiden wirkt eine leichtere Nebenschiebung dagegen. Beide halten sich je in Ober- und Unterkörper zusammen das Gleichgewicht.

c) Zwischen hinten und vorn: im Unterkörper findet die Hauptneigung nach vorn, im Oberkörper nach hinten statt; auch hier wirkt leichtere Nebenneigung in beiden Richtungen dagegen. Beide halten sich je in Oberkörper und Unterkörper zusammen das Gleichgewicht.

Die Haltung der Büste und des Kopfes ist auf die Gleichgewichtsverhältnisse des Gesamtkörpers nicht von Einfluß, also variabel. Charakteristisch für diesen Typus ist neben der Freiheit

der Massenverteilung der rhythmische Wechsel von Anspannung und Ruhe sowohl in vertikaler wie in horizontaler Richtung; seine Verwendung findet er bei ruhigem Stand und bei physischen Motiven.

Typus III: Die Vertikalachse geht von der Halsgrube abwärts zur Verbindungslinie zwischen Fersenbein und Sesambeinchen der Großzehe nieder. — Die untere Horizontalachse geht durch den Punkt der weitesten Ausbiegung der linken Hüfte, die obere durch den Ansatz des Schlüsselbeins am Brustbein. — Hinsichtlich der Verteilung der Masse herrscht die selbe Freiheit wie in Typus II. Das Motiv gestaltet sich folgendermaßen:

a) Zwischen oben und unten: beide Beine sind strack auf den Boden gestellt, sind also „nach unten bewegt"; der Oberkörper ist beiderseits „gehoben". Beide Füße sind ebenfalls nach unten bewegt; die Büste nimmt beiderseits an der Hebung des Oberkörpers teil, der Kopf dagegen zeigt Abwärtsbewegung.

b) Zwischen rechts und links: der Unterkörper zeigt Hauptschiebung der lebendigen Kraft nach links, der Oberkörper nach rechts. Beiden wirkt je eine untergeordnete lebendige Kraft in entgegengesetzter Richtung zuwider, und zwar beide Kräfte in Ober- und Unterkörper je in gleicher Stärke. Ganz dasselbe Verhältnis zeigt sich

c) Zwischen hinten und vorn: Hauptanspannung im Unterkörper nach vorn, im Oberkörper nach hinten; demgegenüber eine sekundäre Bewegung der lebendigen Kraft im Unterkörper nach hinten, im Oberkörper nach vorn, und zwar wieder so, daß jede der beiden Kräfte mit gleicher Stärke im Ober- und im Unterkörper wirksam ist. — Die Haltung der Büste ist wieder derjenigen des Oberkörpers entgegengesetzt.

In vertikaler Richtung gliedert sich die Gestalt in drei Teile: Kopf — Oberkörper und Büste — Unterkörper und Füße. — In andern Fällen kann jedoch auch der Kopf gehoben sein, während das übrige Motiv gleich bleibt, so daß zwischen oben und unten eine Zweiteilung entsteht.

Charakteristisch ist für Typus III. neben der Freiheit der Massenverteilung die Anspannung in vertikaler Richtung (Oberkörper nach oben, Unterkörper nach unten). Er beherrscht die ganze Darstellung des seelisch-geistigen Lebens.

Typus IV: Die Vertikalachse geht vom Scheitel senkrecht durch die Halsgrube nieder, ihr Fußpunkt liegt unmittelbar rechts vom linken Fuß. Die untere Horizontalachse geht durch den Punkt der weitesten Ausbiegung der linken Hüfte; die obere liegt tief und geht durch die Achsen der Schulterblätter.

Die Verteilung der Masse ist frei, und zwar herrscht wiederum Gleichgewicht der Masse zwischen rechter und linker, vorderer und hinterer Körperhälfte im Ganzen, nicht aber in den einzelnen Körperabschnitten. Das Grundmotiv ist folgendes:

a) Zwischen oben und unten: beide Beine stützen nach oben. Der Oberkörper ist auf beiden Seiten in der Grundhaltung gesenkt; desgleichen die Büste, weshalb die obere Horizontalachse „verschwindet". Der Kopf ist gehoben, beide Füße „nach unten bewegt".

Das Ganze gliedert sich also vertikal in vier Teile, zwei größere und zwei kleinere, die sich korrespondierend um die untere Horizontalachse gruppieren: zuerst Ober- und Unterkörper, daran anschließend Kopf und Füße (schematisch ausgedrückt abba, wenn die langen Buchstaben die größern, die kurzen die kleinen Bestandteile bezeichnen).

b) Zwischen rechts und links: im Oberkörper vollzieht sich Einwärtswendung nach der Mittelachse zu, im Unterkörper Auswärtsdrehung von der Mittellinie her, und zwar so, daß sowohl im Ober- als im Unterkörper je für sich Gleichgewicht der lebendigen Kraft stattfindet. Dasselbe Verhältnis findet sich zwischen vorn und hinten. — Die Büste zeigt Bewegung nach vorn, der Hals nach hinten; zwischen rechts und links herrscht in Büste und Kopf Gleichgewicht der lebendigen Kraft.

Charakteristisch ist für Typus IV. neben der Freiheit der Massenverteilung das Gleichgewicht der lebendigen Kraft je in Ober- und Unterkörper sowohl zwischen rechts und links als zwischen vorn und hinten, sowie die Ruhelage in vertikaler Richtung (Oberkörper nach unten, Unterkörper nach oben bewegt). — Diesem Typus gehört wohl die größte Menge der überhaupt vorhandenen statuarischen Bildwerke an; denn alle sogenannten „dekorativen" Stile haben ihre Statuen in ihm ausgeführt.

Mit Typus IV. stehen wir also schon vor dem Wege, den wir einschlagen müssen, um den Ausgleich zwischen dem statuarischen Bildwerk und der Architektur im Mittelalter zu verfolgen.

Typus III. dient dem Ausdruck geistigen Lebens, dessen Verinnerlichung wir in der christlichen Kunst zu suchen hatten. Diese beiden Typen können sich auch bis zu gewissem Grade mit einander verquicken. —

Dagegen fällt Typus II., der vorwigend auf physische Körperbewegung und praktische Motive eingestellt ist, völlig außer Betracht. Das Mittelalter kennt ihn nur als Erbteil der klassischen Antike. Das befangene Anfangsstadium der Statuenbildnerei, das Typus I. bewahrt, kommt indessen auch uns zugute, sozusagen als Grundstock der Stilbildung, der noch durch die Schwierigkeiten der technischen Aufgabe, die vollrunde Menschengestalt aus dem Steinblock oder dem Holzklotz herauszuholen, bestimmt wird, zugleich aber das Normalmaß des Volksstammes, die Proportionen aller Glieder und die Muskelspannung unter der Haut so geflissentlich zur Schau stellt, daß er wie Adam aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, den Gegenpol bilden kann zu dem geläuterten Idealbilde des neuen Adam, des Gottessohnes am Mittelpfosten des Kirchenportals.

„Alle Architektur, die Statuen zur Dekoration verwendet, hat ihr Prinzip als Kunst darin, daß sie die mechanischen Kräfte, die in der Masse als solcher wirken, anschaulich macht. Dieses Anschaulichmachen besteht darin, daß die mechanischen Kräfte irgendwie als lebendige Kräfte dargestellt werden“[1]. In diesem Sinne reden wir bei der Baukunst des Mittelalters von Organisation.

Das Gemeinsame zwischen solcher Architektur und der Statuenbildnerei liegt dabei in der Erfüllung der gleichen Formgesetze, die sich aus der Schöpfung eines körperlichen oder räumlichen Ganzen ergeben. Dies sind die Forderungen, daß die gegenüberliegenden Teile als zusammengehörig erscheinen und einen Reiz zur Blickwanderung auf den Betrachter ausüben, damit sich das Werk als Ganzes verkünde und als geschlossene Einheit bewähre. Die erste dieser beiden Forderungen wird in der Architektur so erfüllt, daß die eigentlich mechanischen, aber als lebendig dargestellten Kräfte sich in jeder Richtung die Wage halten. Soll also eine Statue innerhalb dieses Zusammenhanges als Dekoration verwertet werden, so darf bei ihr nicht bloß überhaupt Gleichgewicht der lebendigen Kräfte in jeder Dimension, sondern es muß dies in jedem

[1] Vgl. Johannes Merz. Das ästhetische Formgesetz der Plastik. Leipzig 1892. S. 216.

Körperabschnitt der Fall sein, also in Unterkörper, Oberkörper und Büste je für sich. Dies trifft vollkommen zu bei Typus I. Aber da in jeder Richtung mechanische und lebende Kraft in gleicher Stärke gegeneinander wirken, so fehlt es der lebendigen Kraft an Anschaulichkeit. Die Forderung kann aber auch erfüllt sein bei Typus III. und IV. Nicht erfüllt ist sie jedoch bei Typus II. Die erste Forderung an die Statuenbildnerei zu dekorativen Zwecken der Baukunst wäre somit: Gleichgewicht der lebendigen Kräfte in jedem Körperabschnitt.

Der Reiz zur Vollziehung der Blickwanderung besteht bei der Architektur, im Unterschied von der Plastik, nicht im Kontrast, sondern in der Symmetrie der einander gegenüberliegenden Teile links und rechts, oder Korresponsion zwischen hüben und drüben, und Proportionalität zwischen unten und oben. Auch hier verrät sich das nahe Verhältnis des Statuentypus I. zum Wesen der Tektonik als Körperbildnerin in seiner Angemessenheit an ihr Formgesetz. Nur versagt die anschauliche Unterscheidung der Teile des organischen Gewächses, weil auf beiden Seiten der Vertikalachse kein Gegensatz der Bewegung hervortritt und ebensowenig die Gliederung zwischen vorn und hinten durch die Parallelebene wirksam zur Erscheinung kommt. Archaische Statuen solcher Art eignen sich daher wohl als Teile innerhalb eines architektonischen Ganzen aufzutreten, bilden jedoch selbst kein dekoratives Ganzes für sich. Und damit sind wir bei dem entscheidenden Unterschied angelangt, den es angesichts der Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters zunächst festzuhalten gilt. Wir dürfen nicht von der Voraussetzung einer vollständig entwickelten Statuenbildnerei ausgehen, die ihre Werke nach freierem Typus sozusagen nachträglich den Bedingungen der Architektur anzubequemen hätte, sondern wir haben dem geschichtlichen Gang der Entwicklung nachzugehen, soweit er uns heute noch erkennbar geblieben ist, und haben aus dem vorgefundenen Tatbestand die Aufschlüsse zu entnehmen, die auch den Einblick in das Schicksal der darstellenden Künste bei ihrem Bund mit der Baukunst des Mittelalters gewähren.

Nur auf die Vorteile, die Typus IV schon in seiner Anlage bietet, mag noch kurz eingegangen werden. Bei ihm ist es möglich zwischen rechts und links die anschauliche Unterscheidung der Teile zu erreichen, wie die Architektur sie fordert. Dies geschieht vermittels der architektonischen Dreiteilung, wie sich an einem monumentalen Bauwerk etwa die Mitte von den beiden Flügeln

unterscheidet. Die beiden Flügel werden durch den Mittelbau auseinandergehalten und müssen symmetrisch einander entsprechen, während die Dominante zwischen ihnen sich selbständig heraushebt. „Eine Statue des Typus IV. kann zwischen rechts und links die architektonische Dreiteilung zeigen in der Art, daß die beiden äußeren Teile in der Richtung der Bewegung unter sich symmetrisch und dem mittleren Teile entgegengesetzt sind, weil bei diesem Typus die Bewegung der Arme von der des Rumpfes unabhängig ist".

Benutzen wir sogleich hier die Gelegenheit, zwei darstellende Bildwerke als Beispiel paariger Komposition zu verwerten: die Gestalten der *christlichen Kirche* und der *jüdischen Synagoge*, am Südportal des Straßburger Münsters. Sie verbinden mit Typus IV. die Gebärde der *Persönlichkeit*, führen uns also schon auf eine hohe Stufe in der Darstellung geistigen Lebens. „Die Kirche hält mit der Rechten das vexillum crucis gefaßt, und zwar so, daß durch dieses Stützen im Körper keine Anspannung nach oben, sondern nur Bewegung im Oberkörper nach unten, im Unterkörper nach oben entsteht, entsprechend dem Typus IV. Psychische Wendung in Ober- und Unterkörper auf entgegengesetzter Seite (Unterkörper auf der des Standbeins) — also idealer Typus. Aktivität der psychischen Tätigkeit ohne stationäre Bewegung ist weitere Folge. Als psychisches Motiv selbst ergibt sich Willenshaltung, im Oberkörper Schiebung nach rechts, in der Büste nach links, in ihr zugleich Gesinnungswendung; überall aber zugleich eine physische Bewegung, die das Gegengewicht hält. Ferner zwischen vorn und hinten Verbindung von Anspannung und Ruhe, also Anmut, dazu Elastizität, und endlich wird der Schwerpunkt so weit nach hinten verlegt, daß er nur indirekt (durch Füße und Kreuzstab) unterstützt ist. Diese Unterstützung ist freilich so solid, daß man nicht daran denkt, es werde wirklich eine Bewegung eintreten, aber das Motiv der erwarteten Bewegung ist doch vorhanden. Dies ergibt also Rüstigkeit und Anmut in Bewegung, d. i. Eleganz. Als Wesen der dargestellten Persönlichkeit stellt sich also dar: Eleganz, ins Bewußtsein aufgenommen, = *Vornehmheit*. Dazu die Rüstigkeit, in Verbindung mit der Willensgebärde, zu deuten als *Entschlossenheit*, die Kreuzfahne voranzutragen (vexilla regis prodeunt). Weiter zeigt das Haupt zwischen oben und unten Verbindung von Anspannung und Ruhe, also *Hoheit*, — ein Motiv, das durch die prächtig gestaltete Krone noch verstärkt wird. Das Gewand hat an Ober- und Unterkörper eine Bewegung, welche derjenigen des Körpers gerade entgegengesetzt ist. Das

Fehlen der Aktivität des Subjekts wirkt nicht störend, sondern trägt grade dazu bei, die Figur unterhalb der Stufe des persönlichen Lebens zu erhalten, wie es für eine Allegorie paßt. Das Motiv der Synagoge ist genau entsprechend: Typus IV und Gebärde der Persönlichkeit in idealem Typus. Die Bewegung im Oberkörper nach abwärts ist gut motiviert durch das nach abwärts gerichtete Halten der Gesetzestafeln. Einfacher ist der Inhalt des Selbstbewußtseins; als solcher wirkt allein die Willensgebärde im Kopf, welche mit Hilfe der Symbolik der um die Augen gelegten Binde Verblendung ausdrückt. Die dekorativen Forderungen sind dabei, wie auch in der frühen Gotik sonst „erfüllt“. (Merz S. 228 f. Abbildung in Spemanns Museum).

Dieses Paar genialer Einzelgestalten, die schon ein reiches psychisches Motiv aufweisen, gehört jedoch einer bereits fortgeschrittenen Stufe der künstlerischen Entwicklung an (um 1240—50) und besitzt fast schon die vollendete Meisterschaft des Stils. Davon sind wir noch weit entfernt, wenn wir die Frage nach der Auseinandersetzung der Statuenbildnerei mit der Architektur ins Auge fassen und prinzipiell zu ergründen suchen, soweit sie unser Thema betrifft.

Das Westportal der Kathedrale von Chartres ist von allen erhaltenen Werken, die hier in betracht kämen, das älteste. Die entscheidende Entwicklung der Plastik im Herzen Frankreichs, die in gerader Linie zu der Kunst des XIII. Jahrhunderts hinüberführt, knüpfte, wie Wilhelm Vöge nachgewiesen hat[1], an die Skulpturen der Provence an. Die Statuen von Arles und Romans sind sozusagen die Vorfahren derer von Chartres, wo das wichtigste Zentrum der nördlichen Schule zu suchen ist, von dem aus sie sich nach allen Seiten verzweigt. Die Königsfiguren von Chartres sind von dem deutschen Forscher mit voller Bestimmtheit auf die Apostelfiguren in Arles zurückgeführt worden. Aber es bleibt zwischen beiden der große Unterschied bestehen: in der Provence sind es überall Reliefs, die uns auf den Wandflächen begegnen, in Chartres sind es Säulenstatuen, die mit Baugliedern zusammenhängen, also Bildsäulen. Es tritt keine Nachahmung fertig vorhandener Vorbilder zutage, sondern eine gänzlich veränderte Grundanschauung

[1] Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Straßburg i/Els. (Heitz) 1894.

liegt in dem neuen Ganzen ausgeprägt, das die Westfassade von Chartres zum ersten Mal hingestellt hat. Aber um das zu ermöglichen, war sozusagen die Ausfüllung einer Kluft oder doch die Überbrückung eines künstlerischen Zwiespalts notwendig, der eben in dem Unterschied des Vorgefundenen und des Vorgesetzten, zwischen Reliefskulpturen dort und Bildsäulenkörpern hier gegeben lag.

In der Provence erscheint der plastische Schmuck zuhause, soweit er in Hochreliefs, an der Technik antiker Grabstelen Galliens geschulter, immer ziemlich roh gewesener und in äußerlicher Wiederholung nicht eben verbesserter Arbeit gedeihen konnte. Die figurale Skulptur entfaltete sich dort auf völlig neutralen, konstruktiv für das Auge funktionslosen Flächen, wie es Giebelfelder, breite friesartige Streifen, eingelassene Platten der Gewände zwischen ihrem architektonischen Rahmengefüge sind. Der ganze Aufbau der Architektur ist nur wie ein Gerüst für diesen Reliefschmuck. Der Arler Portikus kommt vom römischen Tempel her; die Säulen stehen noch frei vor der Mauer. Deshalb gestatten sie eine ungezwungene plastische Dekoration der Wandflächen. Aber die Vorbilder dieser Einzelgestalten selbst waren keine aus unmittelbarem Naturstudium entsprungene Leistungen voll eigener Lebensfrische, sondern durch handwerksmäßige Schulung lang überliefertes Durchschnittsbesitztum, schablonenartig erstarrt, nicht selten ungenügend verstanden oder greisenhaft müde, asketisch angehaucht, wie ein überlebtes Geschlecht, und doch unleugbar noch immer vom antiken Naturgefühl soweit durchdrungen, daß sie dem gänzlich formentfremdeten Nachwuchs im Lande oder zugewanderten Söhnen des Nordens zum sicheren Anhalt, wenn nicht zur Offenbarung einer Bildnertätigkeit überhaupt, werden mochten. Es war abgeleitete Kunst, zum Teil recht oberflächlicher Art, die jene Meister aus den Bauhütten der Ile de France oder der Beauce hier zu sehen bekamen, aber eine feste Grundlage der Körperanschauung, der Gesichtsbildung, der Haar- und Bartbehandlung, der Stoffimitation und der Faltenmotive steckte doch in diesem Vorrat von Wiederholungen und Maskierungen alter Römer in christliche Apostel, Priester und Heilige noch drin, und ließ sich aneignen als mühsam erlernbares, aber desto eifriger festgehaltenes Erbe.

Die Apostel aus dem Klosterhof oder der Fassade von St. Trophime in Arles wurden aber im Herzen Frankreichs nochmals umgewandelt, weil die ritterlichen Vorstellungen in der Königsdomäne und ihren nächsten Nachbargebieten nach Königsbildern verlangten.

Und die Könige Judäas mit ihren Frauen begeisterten die Phantasie als Vorfahren des Erlösers im Grunde nur so stark, weil sie dem Volksbewußtsein zu Königen des Frankenreichs werden konnten. Eben hierfür hat die Hilfe der darstellenden Künste sogleich in Chartres gesorgt, nicht bewußt freilich, aber in unmittelbarer Anschauungsverquickung, die uns mit der Notwendigkeit eines Naturereignisses vor Augen tritt, wo immer wir klar zu sehen vermögen.

Die Formenwelt des Südens erfährt im allgemeinen schöpferischen Aufschwung dieser echt französischen Lande eine tiefgreifende, fast völlig neu erscheinende Veränderung. Die vorwärts strebende Künstlergeneration, die das Erbe der Provence, wo es unfruchtbar geworden war, begierig aufnimmt, um daraus einen Bildsäulenschmuck für ihre entwickelte Architektur abzuleiten, hat auch folgerichtig und sicher dessen Eingliederung in den mittelalterlichen Baukörper vollzogen. Die Voraussetzung, unter der an ihm die Plastik als darstellende Kunst zugelassen ward, ist die Verbindung der Einzelgestalt mit den struktiven Gliedern des architektonischen Organismus. Der Bauhütte, in der das Schema des mittelalterlichen Säulenportals bereits heimisch war, mit dem nun auch die Westfassade der Kathedrale von Chartres zwischen beiden äußerlich hinzugetretenen Türmen überzogen werden sollte, lag es ursprünglich offenbar ganz fern, obendrein noch Ausstattung mit Bildwerk ins Auge zu fassen. Aber der Wetteifer der Städte, ihr Heiligtum der Muttergottes zum schönsten ringsum und nicht nur zum größten empor zu führen, erhielt dann jedenfalls durch den Ruhm von Arles und den Anblick der bewunderten Fassadenwerke der Provence die entscheidende Anregung zu dem daheim noch unerhörten Wagnis. Die originale Leistung der Künstler von Chartres besteht nun darin, daß sie mit ihrem Programm eines Säulenportals, d. h. einer Komposition von ganz anderer Gattung und Herkunft als die Tempelfront von St. Trophime, doch das gleiche Programm des bildnerischen Schmucks zu verbinden beschlossen, und den gänzlich abweichenden Bedingungen zum Trotz doch die Eingliederung solcher Bildsäulenreihen wie dort durchgesetzt haben. Indem sie diesen Schatz von vorhandenem Bildwerk auf ihre nordfranzösische Organisation des Baukörpers übertragen, sehen sie sich zu einer Umbildung aller Elemente genötigt. Die lebensgroßen Einzelgestalten der Gewände mußten hier im Norden eine irgendwie organische Verwandtschaft mit den vorgesetzten Säulen und Pfeilern erhalten, zu homogenen Gliedern des struktiven Zusammenhangs werden, so sehr dieser

Aufbau auch nur scheinbar seinen Ernst bewahrt. Und damit tritt schon das Ganze in den denkbar schärfsten Gegensatz zu dem Beispiel im Süden.

Wilhelm Vöge ist dem Verfahren dieser Steinmetzen und Bildner in einer Person so umsichtig wie scharfsinnig nachgegangen, daß wir keinen bessern Einblick in die Kompositionsgesetze der Bildnerkunst des XII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu denen der Architektur gewinnen können, als indem wir diesem Beobachter nachfolgen, sei es auch in etwas anderer Reihenfolge der Gesichtspunkte, die uns angehen. Wir sind durch ihn im Stande, die tektonische Rohform des Ganzen zu rekonstruieren. Wir erhalten sie, indem wir die ursprüngliche Gestaltung sämtlicher Steinblöcke bestimmen, aus denen die Bildwerke wie die Säulen genommen sind, weil schon ihr Grundstock mit einander übereinstimmt. Allen Figuren der Gewände ist ein Block von genau derselben Form und Größe zugrunde gelegt; es ist ein Pfeiler von quadratischem Grundriß, von etwa zwei Meter Höhe bei einer Länge der Quadratseite von etwa fünfunddreißig Zentimetern. Dieser Pfeiler ist immer übereck gegen die Mauer gestellt; seine Außenflächen vergleichen sich also mit dem rechtwinklig vortretenden Sockel darunter, wie der entsprechend ausladenden Deckplatte des Kapitells darüber. Die zwischen Figur und Kapitell an den Seitenportalen eingeschalteten Baldachine sind genau entsprechend den Figurenblöcken in Form eines übereck gestellten Kubus gebildet. Dasselbe Prinzip durchdringt jedes weitere Glied der Komposition bis hinauf in die Keilsteine der Archivolten, von denen wir indessen noch absehen. — Versucht man, aus diesen Blöcken sich das Portal zusammenzusetzen, indem man sich dabei die Blöcke der Figuren und Baldachine nach oben und unten verlängert denkt, so gewinnt man nicht nur ein tektonisch völlig ebenmäßiges Gebilde, sondern geradezu die einfachste Werkform, oder wenn man will: die ideale Grundform dieses Portaltypus überhaupt. So bestand denn das Werk des Bildhauers eben darin, in diese stereometrischen Körper seine Gestalten hinein zu schaffen. Wie er aber auch verfahren mochte, die Einheit des Ganzen war von vornherein gewährleistet. Es ist für diese nordfranzösischen Meister charakteristisch, daß solch ein außerordentlicher tektonischer Zwang, dem sie sich unterwerfen, nicht in erster Linie als Zwang empfunden wird, vielmehr der Ausgangspunkt wird für ihr stilschöpferisches Gestalten. Er wirkt hier nicht hemmend, sondern im Gegenteil erziehend, anregend; man macht hier aus der Not eine Tugend: indem man es unternimmt gewissermaßen aus den Steinen Menschen zu

erwecken (oder doch Menschenbilder daran zur Erscheinung zu bringen), schafft man die Grundlagen eines originalen Stils.

Und je näher man das gleichsam methodische Herausmeißeln der Form unter den technischen und tektonischen Gegebenheiten beobachtet, desto bestimmter drängt sich der Vergleich auf mit dem sprachlichen Schaffen des Dichters von damals, unter dem strengen und kunstreichen Gesetz des metrischen Schemas und seiner verschränkten Reimpaare. Gewiß ist nichts interessanter als zu diesen Bildhauern in die Werkstatt zu treten, das Herauswachsen ihrer Einzelgestalt aus der tektonischen Rohform zu belauschen.

Da Figur und Säulenschaft regelmäßig mit einander zusammenhängen, bleibt für die erstere nur der vordere Teil des zugewiesenen Blockes verfügbar. Der Künstler nutzt jedoch diese Masse vollständig aus. So schmal der Schaft ist, er gestattet die Unterarme vom Körper abzulösen, die Attribute frei heraustreten zu lassen, den Kopf in voller Rundung zu bilden. Dagegen muß der Körper eine flache Bildung bewahren, die Schultern, obwohl vom Säulenstamm losgearbeitet, behalten etwas Kulissenhaftes; ein freies Vortreten der Füße ist nicht möglich: sie sind nach unten gestreckt; die Figuren „hängen" also „in der Schwebe". Die steile schroff abfallende Silhouette, einerlei wie man sich stellen möge, weist überall auf die stereometrische Werkform zurück. Unter dem unmittelbaren Einfluß dieser tektonischen Voraussetzungen entsteht auch die eigentümliche Strenge der Haltung, die eckige scharfkantige Gliederung, wie die gewaltsam akzentuierte Bewegung mit ihrem gleichsam rhythmisch geregelten Ablauf. Man war ja genötigt, die Figuren gewissermaßen auf die vordere Kante des Blockes einzurichten; so stehen sie hochgereckt und feierlich nebeneinander. Sie sind weit schmäler in den Schultern als ihre Vorbilder in Arles, und konnten in der Elnbogenhöhe nicht breiter gebildet werden als in der obern Horizontalachse. Die Elnbogen liegen fest am Körper an; die Unterarme werden sozusagen nach vorn herausgedrängt. Gewisse Griffe stellen sich damit fast von selber ein. Erhält die Figur ein Attribut, etwa ein Buch in die Hände, so faßt sie es zugleich unten und oben an, die Arme dürfen sich vor dem Leibe nicht kreuzen, — und so ist dies Motiv, das in Arles nur vereinzelt vorkommt, in Chartres häufig geworden und in seiner Schule weiter verbreitet. Fast niemals finden wir, was doch am nächsten liegt, ein Buch offen aufgeschlagen, dem Beschauer entgegengehalten; meist ist es senkrecht auf einer schmalen Kante stehend in schräger

Richtung vorgeschoben, Arm und Attribut suchen gewissermaßen Fühlung zu behalten mit der ursprünglichen Außenfläche des Steines. Sehr oft hängt der Arm mit einer Rolle, einem Szepter in der Hand lang herunter und biegt sich erst im Handgelenk scharf nach vorn heraus. Besonders merkwürdig ist die häufig ganz geringe, im spitzen Winkel gegebene Öffnung des Buches; die eine Schnittfläche schiebt sich dann senkrecht vor die Mitte der Figur, als wäre sie die Kante des Blockes selber. Das ist nicht etwa eine stilistische Seltsamkeit, die aus Laune hervorgeht, sondern es ist die folgerichtige Tätigkeit künstlerischer Logik. — Die überhöhte Länge der Gestalten findet ja unzweifelhaft ihren Grund in den veränderten Maßverhältnissen der Architektur; die Figuren sind mit dieser selbst „emporgeschossen". Nichts ist hier so augenscheinlich wie dieser unmittelbarste Zusammenhang der Architektur mit den Proportionen der Gestalt, und diese Verschiebung der Körperverhältnisse führt zu einer geradehin gesetzmäßigen Umgestaltung der Einzelheiten.

Desto bestimmter muß gleichzeitig betont werden: diese Künstler besaßen bei alledem ein persönliches Verhältnis zur Natur und erwecken so die überkommenen Formen ihrer südlichen Nachbarn in der Provence, hier im Norden, zu neuem Leben. Trotz der tektonischen Gebundenheit ist keine Gestalt auffällig verkrüppelt oder zu kurz gekommen, kein Glied in der Art verzeichnet, wie das an den Fassadenreliefs in Arles schon im Unterschied von denen des Kreuzgangs vorkommt, als unverkennbares Zeichen des Rückgangs in der Naturbeobachtung. Die Modellierung von Brust und Leib ist in Chartres freilich flach, aber nicht brettartig, nicht unverstanden; diese Teile mußten nur in flacherem Relief gegeben werden, weil der Säulenstamm nicht mehr hergab. Die Hände und Füße sind von weicher lebensvoller Rundung, wie frisch erobert im Vergleich zu den platten leblosen Formen der Arler Fassade.

Und wo leuchtete das eigne Naturgefühl heller auf als in den Köpfen! Die schematisch abgeteilten Haarsträhne in Arles sind zu welligen fließenden Lockenmassen geworden, Haar und Bart haben das Klebende oder Perrückenhafte verloren, die Gesichter scheinen die Maske hier erst abzutun. Nicht das Porträthafte, das Physiognomische, das Viollet-le-Duc in ihnen gesucht hat, ist das Neue, das wir anerkennen müssen, sondern die lebensvolle typische Schönheit, das Verständnis für das Gesetzmäßige des lebendigen Gewächses. Gleichsam auf der Schneide ihres Meißels spürt man das jugendliche Lebensgefühl dieser Meister von ganz französischem Wesen. Wie hat sich auch der Ausdruck dieser Köpfe unter ihren

Händen verändert! An die Stelle des greisenhaft Müden und Mürrischen, des tiefsinnig Zerstreuten, des abrupt Gesammelten tritt das kraftvoll Gespannte männlicher Energie, das Untadelhafte ritterlicher Schönheit, das Lachende der weiblichen Jugend.

Jugendfrisch, wie dieser Wagemut mit offenen Augen vor der Natur, ist auch der Ernst stilschöpferischer Arbeit im Kleinen, das Herausgestalten aus den tektonischen und technischen Bedingnissen, die Behandlung der Gewänder und der Oberflächen selbst. Die Hülle folgt nicht nur weit unbedingter der Bewegung der Gliedmaßen, während sie in Arles nicht selten wie ein Teppich sich davor hängt, sondern auch die Stoffe scheinen von feinerer Textur, sie verlieren das Träge und Lastende, umfangen den Leib viel enger und straffer. Da sind die Kleider mit fein gemusterten Bordüren gesäumt, die Haare der Frauen kunstreich wie von weiblicher Hand geflochten, die Verschnürungen, der Schmuck, die Kleinodien wetteifern in liebevoller Durchbildung mit den Erzeugnissen des Kunstgewerbes selbst, und an Szeptern und Kronen erkennt man, daß nach ihrem Sinn französische Könige diese Pracht für die Könige Judäas herleihen mußten, wie diese freilich das geheiligte Ansehen Davids und Salomos im Umkreis der Kirche unversehens auf den Königsstamm von Frankreich übertragen halfen, als seien die lebenden Herrscher und ihre Söhne nicht minder der Wurzel Jesse entsprungen[1].

Doch bei alledem arbeitet dies Aneignungs- und Eingliederungsverfahren der Bildhauerwerkstatt von Chartres an der ganzen Westfassade noch von außen nach innen. Sie dringt noch nicht zum eignen Gefüge der Einzelgestalt vor, und von Komposition im Sinne einer Statuenkunst kann um so weniger schon die Rede sein, je stärker die Abhängigkeit aller Figuren vom architektonischen Aufbau des ganzen Gerüstes das erste Hauptanliegen bleiben mußte, und die Ableitung alles Einzelnen aus dem innern Zusammenhange der großen Gesamtkomposition die höchste Aufgabe der kirchlichen Besteller ausmacht. Wir haben diese Gestalten eben deshalb als „Bildsäulen“ bezeichnet, noch nicht als Säulenstatuen. Hier in der kirchlichen Aufgabe liegt sogar die Grenze der Selbständigkeit

[1] Ich bemühe mich, Vöges Einsicht zur Geltung zu bringen, auch wo ich sie leise abwandle. „Der törigste von allen Irrtümern ist, wenn junge gute Köpfe glauben ihre Originalität zu verlieren, indem sie das Wahre anerkennen, was von Andern schon erkannt worden“, sagt Goethe. Dem Wahrspruch folge ich als alter Lehrer auch noch in diesem meinen letzten Buche, zumal da die Franzosen sich gegen die Erkenntnis des Deutschen damals gesperrt haben, wie sie sich auch diesmal gewiß gegen die meinige ebenso sperren werden.

für das dargestellte Einzelwesen gegeben: es handelt sich nicht um historische Individuen in ihrer eigenen Bedeutung, sondern nur um Werkzeuge des ewigen Heilswillens, die allein durch ihn und um seinetwillen da stehen, wie auftauchende Schatten aus der Vergangenheit, die den Mund des Sängers bei ihren Namen ruft und seines Winkes gewärtig aufleuchten läßt, damit sie dem Ruhm seines Liedes antworten, die dann aber zurücksinken in den erstarrten Zustand der Verewigung, der sich mit der Lebenswärme des Erdendaseins doch nicht vergleichen mag[1]. „Sie hängen in der Schwebe", sagten wir, sie hängen ab von dem Zusammenhang des göttlichen Ratschlusses, der über ihnen waltet, fast möchte man dies Adäquate ihrer Erscheinung zu dem Zweck ihrer Darstellung zu bezeichnen, hinzufügen: „sie hängen wie an Drähten eines Marionettentheaters", diese Könige und Königinnen der Heldenzeit; sie vertreten ihren Namen nur „als ob".

Diese Charakteristik kann in ihrer Treffsicherheit erst abgeschätzt werden, wenn wir nun die Gesamtkomposition der Westfassade zwischen den Türmen von Chartres als Schöpfung des XII. Jahrhunderts auch ikonographisch wie architektonisch ins Auge fassen, das heißt das Ganze, das alle die Einzelgestalten in sich aufnehmen sollte, als Komposition würdigen.

---

[1] „Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt hat: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat. Dieses ist einer der großen Vorzüge der alten Kunst. So verdienen auch jene Künstler unsre größte Verehrung, welche nicht mehr machen wollten, als die Materie ihnen erlaubte, und doch eben dadurch soviel machten". (Goethe.)

III. DARSTELLENDES BILDWERK

A. PORTALANLAGE

1. WESTFASSADE VON CHARTRES

Das Erstlingswerk an der Westfassade von Chartres, das bei dem Neubau der Kathedrale nach dem Brande von 1194 vor dem Mittelschiff allein zu stehen kam, war doch ursprünglich bestimmt, seine drei Portale für den Zutritt in alle drei Schiffe des alten Madonnenheiligtums zu öffnen. Daran muß erinnert werden, wenn es gilt, die Anordnung des verschwenderischen Reichtums von Bildsäulen und Reliefs richtig zu verstehen, dessen Einheitlichkeit und Geschlossenheit, trotz deutlich stehengebliebenen Kennzeichen eines jugendlichen Wagnisses, immer Bewunderung fand. Merkwürdigerweise hat auch Vöge nicht auf die Austeilung des Gegenständlichen, zwischen Rechts und Links von der Mitte, seine Aufmerksamkeit in dem Sinne gerichtet, daß wir bei ihm die Frage gestellt und beantwortet fänden, warum die Reihenfolge gerade so sei, und nicht vielmehr umgekehrt. Die Disposition des Stoffes entspricht doch nicht dem Bedürfnis des ankommenden Besuchers und seiner geläufigen Gewohnheit, mit der Betrachtung des Einzelnen links einzusetzen und rechts das Ende der Gesamtheit zu erwarten; — auch dann nicht wird diese Voraussetzung erfüllt, wenn das Vorzugsrecht des großen Gesamteindrucks sich zuerst mit zwingender Notwendigkeit geltend gemacht hat, indem nämlich das überhöhte Mittelportal als Dominante hervortritt, und sich die beiden äußern Tore genau so unterordnet, wie drinnen einst das alte Mittelschiff die beiden Seitenschiffe. Dies Vorzugsrecht der Dominante gilt sogar nicht allein am Anfang, sondern nochmals am Ende des Verlaufs der ganzen Betrachtung. Diese kehrt nach allem, was dazwischen vor sich gehen mag, immer zur Zusammenfassung der Teile unter der hochragenden Vertikalachse des Hauptportals zurück. Dies gilt aber nicht nur psychologisch erfahrungsgemäß, sondern auch ikonographisch. Wir finden, wie Vöge seine

Beschreibung beginnt: „auf dem rechten Bogenfelde das Christuskind auf dem Schoße der Mutter nebst Szenen der Jugendgeschichte, gegenüber die Auffahrt Christi zum Himmel, in der Mitte die Herrlichkeit des Tronenden, d. h. *Beginn, Abschluß und Krönung des Lebenswerkes*, — konnte man dieses Erlöserdasein glücklicher zusammenfassen?" Wir erheben das Bedenken, daß dies Hin- und Herspringen zwischen den Reliefs der drei Bogenfelder, von rechts nach links und von da in die Mitte, doch wohl befremden darf. Dieser Rößlsprung des Ikonographen kann auch angesichts der Gesamtheit nicht befriedigen, die dem Beschauer an Ort und Stelle (oder dem Leser des Buches auf einer breiten Abbildung) vor Augen steht. Die „Herrlichkeit des Thronenden" ist nicht nur „Krönung des Lebenswerks", das sich auf Erden vollzogen hat, sondern Erscheinung des Ewigen, der von Anfang war, und bleiben wird in alle Ewigkeit, oder wenigstens wiederkehren soll, das Schicksal seiner Kirche zu vollenden, über alles Zeitliche hinaus. Diesen doppelten Wert hat die Überhöhung der Mitte, die sich die beiden Flügel unterordnet, als Momente der zeitlichen Wirksamkeit hienieden, und nach ihnen wieder triumphierend aufgeht. Sie ist also wie das Alpha und das Omega des griechischen Alphabets, die auf dem Buche des Thronenden geschrieben stehen, das Erste und das Letzte, der Eingang und der Ausgang zugleich. Dann aber stehen wir erst vor der Wahl, die bei Vöge wie selbstverständlich und deshalb stillschweigend erfolgt. Rechts setzt kein Besucher des Denkmals von selbst ein, er wisse denn den ikonographischen Inhalt, den er am Bogenfeld des rechten Seitenportals findet, im Voraus, und er suche ihn deshalb, als Wissender, ohne Weiteres zielstrebig auf. Der fremde Ankömmling, der Laie wird, nach der Anerkennung der Mittelachse der dreifachen Öffnung schon aus der Fernsicht her, immer zuerst links einzusetzen versuchen. Dort stößt er auf die Himmelfahrt des Erlösers, im Bogenfeld droben, als Hauptstück dieses Seitenflügels, das heißt, wie Vöge sagt, auf den „Abschluß", aber eben nur des *Erdenweges*. Befremdet muß er seinen Blick weiter schweifen lassen, bis er rechts, im entsprechenden Gegenstück dieser zweiten Instanz, die sich unter der Dominante eben paarig gliedert, den „Beginn" der Laufbahn findet, nach dem er als Sohn der christlichen Kirche, als kirchlicher Verehrer ihres Lehrstoffs zu fragen gewöhnt ist. Doch warum denn zur Rechten von ihm, und nicht zur Linken des Wanderers, der Einübung des Lesens und Schreibens wie allen Hantierens mit der Vorhand gemäß?

In eben dieser Tatsache liegt für den kirchlichen Archäologen ein sicheres Kennzeichen für die frühe Entstehungszeit, oder hier für den Charakter eines Erstlingswerkes, das einer älteren und geheiligten Überlieferung folgt, ohne sich noch um das Bedürfnis des ankommenden Besuchers, des auswärtigen Fremdlings zu kümmern, wie es später, — nämlich erst nach der Westfassade von Notre-Dame zu Paris — sich dann einzubürgern vermocht hat. Die kirchlich gefestigte Auffassung, die sich in diesen beiden Hauptbeispielen der Entwicklungsreihe in Frankreich noch ausspricht, ist: die notwendige Herkunft aller lehrhaften Bilderkreise der Kathedrale aus dem Allerheiligsten, mit seinem Lettner und seinen Chorschranken, seinem Bischofstuhl und seinen Kanzeln, a cornu evangelii und a cornu epistolae. Was dort draußen an den Portalen des Langhauses, — dem Gläubigen vorausverkündend, dem fremdher kommenden Wanderer einladend — entgegen quillt, ist und bleibt doch der Ausfluß der Lehrstätte drinnen am Hochaltar. Und von diesem aus gerechnet, ist die Stätte der Jugenderzählung aus dem Evangelium zur Linken zu suchen; sie ergießt sich also gleichsam durch das linke Seitenschiff, wie Priester und Architekt gleichen Sinnes dasjenige bezeichnen, das dem Besucher draußen, im Angesicht des Westeinganges, zur Rechten liegt. Hier ist am Tympanon der Platz für die Gottesmutter, die Schutzpatronin der Kathedrale von Chartres außerdem. Gegenüber, dem rechten Seitenschiff der alten Kirche entsprechend, erscheint im Bogenfeld des Nebenportals: die Himmelfahrt des Gottessohnes, als dessen Anerkennung auch die Verklärung auf Tabor, mit der Unterordnung des Moses und des Elias, für Gesetz und Prophetie des alten Bundes, auf dieser Seite zu suchen wäre. — Wir lesen bei Vöge selbst sogar die Erwägung: „Und scheint nicht hier am Eingange der Kirche die Erinnerung an das Leiden Christi mit feinem Takte vermieden? — Erst im Allerheiligsten trat dem Gläubigen die schmerzliche Gestalt des Crucifixus entgegen“. Wir antworten: am Kreuzaltar, an der Außenseite des Lettners, auch wohl ausdrücklich im Unterschied vom Hochaltar als Laienaltar bezeichnet, war die Stätte für den Anblick des Dulders, wie noch heute in Naumburg an der Saale, wo die ganze frühgotische Choranlage mit ihrem Skulpturenschmuck erhalten ist, unter den Kreuzarmen hindurch die Eintrittspforten ins Innere sich öffnen, unter den Armen des Erlösers, an der Mater dolorosa oder dem Lieblingsjünger in Tränen vorbei: „Ego sum via et veritas“, — niemand kann eingehen in das Reich Gottes denn durch mich. Das ist aber nicht der Eingang in das Laienhaus der

Kirche, auf dem Prozessionsweg zur Schwelle des (dem Laien nicht mehr offenstehenden) Allerheiligsten selber. Über dem Hauptportal draußen erscheint der Ewige in seiner Herrlichkeit, der Triumphator über Leiden und Tod nicht allein, zwischen den apokalyptischen Evangelistenzeichen, sondern der Logos zwischen seinen dienenden Organen, wie die Sonne zwischen Planeten am Firmament: „Ego sum lux mundi". Und bezeichnenderweise tritt, an Stelle dieses hieratisch strengeren Gottesbildes, am Pariser Hauptportal, zwischen die Porte Sainte Anne und die Porte Sainte Vierge oder Notre-Dame, die Herabkunft des Weltenrichters am Jüngsten Tag, als letzter Schluß aller Dinge auf Erden und der Wirksamkeit der Kirche in dieser Zeitlichkeit.

Das mußte doch gesagt werden, um auch die Komposition der Portalanlage in Chartres, mit all ihren dekorativen Skulpturen daran, zu würdigen, wie sie ursprünglich gemeint war. An den vorspringenden Gewänden der drei Tore zog sich eine ununterbrochene Reihe von vierundzwanzig lebensgroßen Statuen hin, Männern und Frauen, meist in königlichem Ornat, in denen Vöge die Vorfahren Christi nachgewiesen hat. „Die siegreiche Laufbahn des Helden wird durch die Erzählung von seiner königlichen Herkunft erläutert und begründet", das eben ist nicht nur „echt mittelalterliche Heldenhistorie", sondern eben im Sinne der ritterlichen Phantasie dieses königlichen Frankreichs von damals. Die Standbilder lehnen an ebenso vielen Säulen; über ihnen, zu friesartig fortlaufendem Streifen sich aneinander reihend, die Kapitelle, an denen sich in kleinem Maßstab der evangelische Zyklus entfaltet. Die übereinander vorspringenden Archivolten der drei Tympana umziehen deren Inhalt wie mit dichten Kränzen von Szenen und Figuren.

„Auch hier vermissen wir nicht die bedachtsam ordnende Hand". Den thronenden Christus, mit den Aposteln zu seinen Füßen, umgibt die Schar der apokalyptischen Greise und eine Glorie von Engeln. Um die Bogenfelder der Seitenportale sind Darstellungen menschlicher Tätigkeiten angeordnet. Rechts um die Jungfrau mit dem Kinde sammeln sich, wie um ihre Schutzherrin, die sieben freien Künste mit ihren Vertretern. Links aber — und nun anerkennen wir sofort ein wichtiges Symptom für das Vorzugsrecht der linken Seite des ankommenden Betrachters — beginnt die Reihe der Monatsbilder, d. h. der Beschäftigungen des Landmannes im Wechsel der Jahreszeiten, verbunden mit den Zeichen des Tierkreises, die diesen Kalenderlauf begleiten, also unzweifelhaft ein Zugeständnis an die

Vorstellungsweise der Laienwelt, die diese aus dem Alltagsleben mitbringt bis an die Pforten des Gotteshauses. Da liegt der Keim zu einem Umschwung in der Auffassung der Stirnwand der Eingangsseite als eine Schmuckwand für den Ankömmling, die seinem Bedürfnis und seiner Erwartung in erster Linie zu entsprechen habe. Wenn aber die zwölf Monatsbilder mit ihren Zodiakalzeichen am ersten Portalbogen links nicht alle Platz gefunden haben und drei von ihnen bei den sieben freien Künsten rechts mit untergebracht worden sind, so bezeugt das wohl, daß die systematische Austeilung der überkommenen Bilderkreise an die verfügbaren Stellen der Architektur noch diesmal nicht geläufig gewesen und doch nicht ohne Kompromiß zu bewerkstelligen war.

Die künstlerische Seite der Gesamtkomposition, die Vöge ebenso feinsinnig analysiert hat, machte ohnehin den wagemutigen Meistern zu schaffen, die eine so enge Verbindung darstellender Bildwerke mit der reichen Säulen- und Bogengliederung der schon üblichen Portalanlage durchzuführen unternahmen. Es lag hier schon in der Aufgabe der Architektur eine eigentümliche Schwierigkeit darin, daß ein dominierendes Mittelportal mit zwei schmäleren Seitenpforten — auf verhältnismäßig engem Raume — zusammengejocht werden sollte, um eine einheitliche Wirkung zu erreichen. Es kam darauf an, einerseits die drei Glieder mit durchlaufenden Horizontalen aneinander zu reihen. andrerseits das Mittelportal, der Weite seiner Öffnung entsprechend, durch größere Verhältnisse des Aufbaues auszuzeichnen. Der Künstler hat dieses Haupttor zwar breiter angelegt, sich aber entschlossen, alle drei Türöffnungen gleich hoch zu nehmen. Dadurch gewinnt er gleiche Höhe aller Säulenkapitelle und über diesen ein durchgehendes Gesimse. Sämtliche Säulen stehen überdies auf gleich hohen Sockeln. Zwischen und über diesen durch das Ganze entlang reichenden Horizontalen erhebt sich dagegen eine an Haupt- und Nebenportalen verschiedene Gliederung des vertikalen Aufbaues. Das mittlere Bogenfeld, obwohl höher, wird nur in zwei Teile zerlegt, den Türsturz und das eigentliche Tympanon; über den Seitentüren ist zwischen dem Türsturz und dem Tympanon noch ein zweiter Reliefstreifen eingeschaltet, das Giebelfeld wird also kleiner, und die darin angebrachten Figuren fallen ab im Vergleich zu dem thronenden Gottesbild in der Mitte. Ganz besondere Erwägungen müssen dann bei der Anbringung der großen Einzelgestalten an den Gewänden gewaltet haben. Am Hauptportal beobachten wir eine Abstufung der Standbilder: sie verjüngen sich im Maßstab nach der Tiefe zu. Indem die kleinste

Figur hüben und drüben auf dem vom Auge fernsten Punkt angebracht wird, verstärkt sich der Schein der Vertiefung des Portals. Dazu kommt ein zweites: die in solcher Portaltiefe befindlichen Standbilder stehen am höchsten. Auch das ist nicht willkürlich und wird durch Überhöhung der Sockel unterstützt. Was hier vorliegt ist offenbar: eine künstliche Hebung des Augenpunktes. Erst wenn man sich dessen bewußt geworden ist, versteht man den eigentümlichen ästhetischen Eindruck: die Gestalten ziehen das Auge unwillkürlich in das Innere hinein; der Blick hebt sich, wie von selber emporgetragen, und fällt, an den Bildsäulen hinaufgleitend, auf den droben erscheinenden Herrn in seiner Herrlichkeit.

An den Seitenportalen aber mußte der Hauptmeister, der auch die anstoßenden Gewände links und rechts vom Mitteltor noch selbst bearbeiten konnte, die Ausführung der übrigen Bestandteile zwei verschiedenen Hilfskräften überlassen, die ihm gegenüber zu selbständig oder eigenwillig vorgehen durften, falls ihre Tätigkeit überhaupt ganz gleichzeitig stattfand. An den zwei äußersten Portalwandungen, ganz rechts und ganz links, ist von einer Verjüngung der Figuren nach der Tiefe nichts mehr zu spüren; hier hat man mehr oder minder deutlich die mittelste Bildsäule durch etwas höhere Anbringung hervorgehoben und durch reichere Sockelbildung ausgezeichnet. An den Seitenportalen ist aber auch zwischen Statue und Kapitell ein Zwischenglied eingeschoben: die mit architektonischen Zwergmotiven dekorierten Baldachine machen die Proportionen kleinlicher und ordnen diese Gestalten dadurch erstrecht denen am Hauptportal unter, als nebensächliche Erscheinungen. Ein Mißstand entspringt jedoch daraus, daß die so ganz verschieden hoch angebrachten Standbilder in ununterbrochener Reihung nebeneinander stehen. Grade an einer dem Auge sich aufdrängenden Stelle, an den zwischen den Portalen vorspringenden Pilastern, treten nun Gestalten von wesentlich verschiedener Schulterhöhe unvermittelt als Nachbarn auf. Das mag durch die Enge des Raums, der für das Ganze zur Verfügung stand, erst bei der Ausführung selbst zum Vorschein gekommen sein. Aber dies Mißglücken der Absichten kann nicht darüber täuschen, daß wir es schon hier mit einer auf Gesamtwirkung berechneten Idee zu tun haben, die mindestens den Hauptmeister selbst auf dem Wege — so früh — recht erstaunlicher „Kompositionsgesetze“ zeigt. Diese entspringen zum Teil als Folgerungen aus der Gesamtkomposition der Architektur selbst, die eine überhöhte Mitte von zwei minderen einander

korrespondierenden Flügeln begleiten läßt. Hierhin gehört, was die Figuren anlangt, zunächst die Herabdrückung ihres Maßstabes an den Seitenportalen, sodann deren abermalige Einspannung zwischen zwei Horizontalen, durch ihre Sockel unten und Baldachine oben. Im Sinne dieser Subordination wirkt auch die Gruppierung der äußersten Gestalten zu dritt auf den Seiten ganz links und ganz rechts, durch Überhöhung der mittleren, so daß die dreigliedrige Figuren-Gruppe hüben und drüben das Schema der architektonischen Komposition wiederholt. Zugunsten der dominierenden Einheit greift die Anordnung der Figuren des Mittelportals auch auf die nächstanstoßenden Seiten der Nebenportale über. Dazu kommt zur Unterstützung des Tiefenscheins der Mitte die Verjüngung des Maßstabes der Standbilder von außen nach innen zu. Und den Zusammenhang beider Statuenreihen mit der dominierenden Einzelgestalt im Spitzbogenfelde droben erreicht die Erhöhung des Augenpunktes von unten her, sowie die wirksamere Ausgestaltung des Bildwerks am Tympanon selber. Diese letzten beiden Veranstaltungen wirken also im Sinne des Vertikalismus, der im Kampf durch alle diese drei Teile verbindenden Horizontalen hindurchgreift.

Das Entscheidende für die Stilbildung der nordfranzösischen Plastik ist die ganz neue und originelle Art, wie die Chartreser Künstler den tektonischen Zwang zur Grundlage ihres Schaffens machen. Die seltsame Gebundenheit dieses Stiles ist von jeher aufgefallen. Diese Einzelgestalten bleiben in ihrer ganzen Länge mit dem Säulenschaft verwachsen, sie erheben sich nur auf dem Grundstock des gleichförmigen, dutzendweis hergestellten Baugliedes, und ringen sich nicht ganz los von der Allgemeinheit dieser durchgehenden Schablone. Auf gebrechlichen Konsolen fußend, hangen sie doch mehr, wie an unsichtbaren Fäden, zwischen Himmel und Erde, oder sprießen, wie schwanke Gewächse, von ihrem Schemel empor zur Höhe, die sie fühlbar regiert. Mit schmalen Schultern, die Frauen brustlos wie die Männer, die Gliedmaßen unter dem Faltenwerk der Gewänder verborgen, nur mit den Unterarmen agierend, den Kopf hoch, das Kinn angezogen, so erscheinen sie wie Wesen einer nicht vollwirklichen Welt, ohne lebendige Beziehung unter einander, ja ohne Bezug zum Beschauer. Keine Hand streckt sich vor, in den umgebenden Raum, kein Gesicht wendet sich zur Seite, keine Beigabe verrät ein persönliches Erlebnis; ihr Buch, ihr Rollenstreifen, ihr Szepter sind fast ebenso gemeinsame Attribute. Doch eben in solcher typischen Allgemeinheit ist die Person zu einem überlieferten Namen gegeben, und diese be-

hauptet ihre Stelle, eben hier nur im durchgehenden Zusammenhang, der auch sie durchzittert. Gleichwie die Architektur dieser Portalanlage selbst nur als Scheingerüst der Mauer vorgelegt ist, so sind auch diese darstellenden Bildwerke architektonisch funktionslos, keineswegs in den Dienst der Baukunst getreten, und doch allein aus der engen Gemeinschaft mit ihr heraus zu begreifen. Sicherlich ist das Ganze so eine Schöpfung von einheitlicher ästhetischer Gesamtwirkung geworden.

2. WESTFASSADE VON NOTRE-DAME IN PARIS

An dem darstellenden Bildwerk der Portalanlage von Chartres lassen sich vier verschiedene Hände unterscheiden, wie Vöge ausführlich nachwies. Der maßgebende Vertreter der Bildnerschule, der deshalb als „Hauptmeister von Chartres" bezeichnet wird, hat gewissermaßen den Vortritt vor den beiden andern, die mit ihm an den Seitenportalen beschäftigt wurden; er selbst hat die Gesamtheit des Mittelportals gemeißelt und links und rechts auf die anstoßenden Teile der beiden Nebenpforten übergegriffen. Die drei Statuen links vom linken Seitenportal gehören dem einen, die drei rechts vom rechten dem andern Mitarbeiter, bei denen die Architektonisierung des Stiles nicht ganz so strenge durchgeführt ist. „Die Köpfe lösen sich hier und da von den Säulenschäften ab, die Elnbogen liegen nicht so flach und fest am Körper, die Röcke der Frauen sind nicht ganz so säulenhaft kanelliert, die langen Zöpfe fallen nicht lotrecht von den Schultern, sondern in natürlicheren Linien herab, und das Bewegungsleben zeigt nicht dieselbe gesetzmäßige, so zu sagen metrische Gebundenheit". Einem vierten Künstler gehören die Darstellungen der Archivolten, des mittleren wie der seitlichen Bogenfelder, deren unterste Partien nur von Schülerhänden gearbeitet waren. Wir finden hier eine Breite und Freiheit des Stils, eine Kunst des Meißels wie eine glückliche Beobachtung, die sich mit großem kompositionellem Geschick verbinden. Ihm gehören auch die oberen Partien der seitlichen Tympanen, der von Engeln begleitete Christus links mit der Gruppe der vier Engel darunter, wie die thronende Madonna gegenüber, nach der wir ihn nennen.

Dieser Künstler hat dann auch in Paris gearbeitet. Die berühmte Madonnengruppe von der Porte Sainte-Anne der Kathedrale Notre-Dame ist das Werk seiner Hände. Wir finden bei ihr denselben merkwürdigen Typus wie in Chartres: einen Schädel mit breiter, vortretender Stirn und starkem Hinterkopf; die Augen und Brauen steigen nach den Schläfen zu an, die Nase hat eine unten

auseinandergehende Form. Bezeichnend für beide Werke ist auch die ungewöhnliche Feinheit in der Wiedergabe des Schmuckes, die Bordüren von feinster Musterung, die Goldsachen aufs sauberste ziseliert; die Nimben selbst werden von ornamentierten Säumen umzogen; die beiden Kronen stimmen bis ins Detail miteinander überein. Sogar scheinbar beiläufige Einzelheiten kehren wieder: am Mittelfinger der rechten Hand der Ring, das seidenweiche leichtwellige Haar, das sich vorn unter den Saum des Gewandes am Halse geschoben hat, — eins jener glücklichen Motive, an denen dieser Künstler schon reich ist. Charakter und Anordnung der Falten entsprechen sich. Das Kind hält die Rechte segnend erhoben, nur die Linke stützt sich nicht auf die Weltkugel sondern auf ein kleines Buch. Sein Haar hat die nämliche etwas perückenhafte Bildung wie in Chartres. — Zu den Seiten der Madonna stehen hier wie da zwei Engel, die das Rauchfaß schwingen, nur etwas eingeengt durch die hinzugekommenen Figuren, einen knieenden König rechts und einen stehenden Bischof links, neben dem ein schreibender Kleriker offenbar eine Urkunde ausfertigt.

Nun ist aber Chartres, nicht Paris, der Ausgangspunkt dieser Kunst. Der „Meister der beiden Madonnen“ muß also nach Paris berufen worden sein. Die Vollendung des Chartreser Portales fällt allem Anschein nach erst in die Bauperiode, die im Jahre 1145 begann; das Pariser Werk kann somit frühestens um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein, oder noch besser ums Jahr 1160, als Maurice de Sully Bischof von Paris geworden war und sogleich mit dem Neubau der Kathedrale begann. Sicher war damals auch ein Plan für die Fassade vorhanden, und die Herstellung des Bildwerks für ihre Portalanlage konnte sogleich in Angriff genommen werden. Alle plastischen Teile wurden in der Bauhütte „avant la pose“ gearbeitet; denn sie mußten fertig sein für den Zeitpunkt, wo man zum Aufbau schritt. Offenbar hat der Gründer des Neubaues hier auch die Stätte ersehen, um seinem kühnen Unterfangen ein Gedächtnis zu stiften. Der knieende König ist Ludwig VII, und der Bischof gegenüber Maurice de Sully selbst, dessen kundiger Sekretär die Schenkungen in das Cartular der Kathedrale einträgt. — Möglich, daß das Werk des „Meisters der beiden Madonnen“, das in den sechziger Jahren des XII. Jahrhunderts gearbeitet war, nur deshalb in die neue Fassade aufgenommen wurde, die bekanntlich aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts stammt, weil es das Andenken des großen Bischofs verewigte, der annähernd ein halbes Jahrhundert vorher den Grundstein des gotischen Baues gelegt hatte.

Der unmittelbare Zusammenhang zwischen Chartres und Paris, wo damals auch der plastische Schmuck des Portals von St. Germain-des-Prés entstand (der bis zur Weihe 1163 vollendet gewesen sein soll), die persönliche Verbindung mit dem Meister der Archivolten und der beiden seitlichen Bogenfelder in Chartres mußte hier aufgewiesen werden, um die Entstehungsgeschichte der Westfassade von Notre-Dame soweit zu klären, wie es zur Beurteilung der Komposition ihrer dreiteiligen Portalanlage erforderlich war.

Wenn aber das Madonnenrelief im Tympanon der jetzigen Porte Sainte-Anne als Werk desselben Meisters festgestellt ist, der in Chartres die gleiche Gestalt geschaffen hatte, so fragt es sich weiter, ob sein Anteil auch die Darstellungen an den Archivolten und die Bildsäulen am Gewände derselben Tür umfaßt habe. Auf beides muß, nach Vöges Untersuchungen, verneinend geantwortet werden. Weder auf den biblischen Szenenstreifen unter der Madonna noch an den Archivolten findet sich der charakteristische Kopftypus wieder, und auch die Faltengebung der Gewänder zeigt fremdartige Züge. Die Geburtsdarstellung gehört einem andern ikonographischen Typus an als in Chartres: Joseph sitzt wie auf byzantinischen Vorlagen grämlich neben dem Bette. Die Auswahl der übrigen Szenen ist nicht die gleiche wie dort; selbst die Visitation hat eine andre Nüance.

Die Bildsäulen der Gewände sind uns nur in den Stichen bei Montfaucon[1] überliefert; die Zuverlässigkeit derselben kann jedoch mit Hülfe eines Fragmentes der Petrusstatue geprüft werden, das sich im Louvre erhalten hat, und der Vergleich ergibt, daß die Abbildungen hinreichend getreu sind, um in Ermangelung der Originale als Zeugen des Stiles herangezogen zu werden. Darnach waren diese Bildsäulen mit den Figuren der Archivolten und der biblischen Szenen am Reliefstreifen aufs engste verwandt; mit dem „Meister der beiden Madonnen" hatten sie nichts zu tun. Ihr Schöpfer kam ohne Zweifel ebenfalls aus den großen Werkstätten von Chartres und Saint-Denis her, und war durch die strenge Schule des Chartreser Hauptmeisters hindurchgegangen. Die Motive der Engel des Pariser Portales nähern sich besonders einigen Engelfiguren an den Türpfosten des Mittelportals von Chartres. So steht auch für diese ehemaligen Bestandteile der alten, für Maurice de Sully gearbeiteten Pforte fest, wie das Urteil lauten muß.

---

[1] Monumens de la Monarchie françoise.

Dazu kommen indes noch Beweise für die Ausführung einer umfassenderen Komposition, dh. für die Tatsache, daß dieses jetzige Seitenportal nicht etwa ursprünglich als Hauptportal der ganzen Anlage gemeint war, wie es nach dem Titel der neuen Kathedrale „Notre-Dame“ möglich erscheinen konnte. Gelegentlich der Wiederherstellungsarbeiten unter Viollet-le-Duc sind Reste eines Tympanons aus dem XII. Jahrhundert zum Vorschein gekommen, deren tadellose Erhaltung nur die Annahme erlaubte, dies Werk müsse sogleich oder doch bald nach seiner Vollendung beiseite gestellt sein. Es handelt sich nicht um schadhaft gewordene und deshalb ausgeschiedene Stücke, sondern um Bestandteile einer älteren Gesamtheit, die offenbar garnicht zur Verwendung gelangt waren, und zwar um das Tympanon des Mittelportals, wie es nach dem Vorbild von Chartres auch hier nun, im Anschluß an die Seitenpforte mit der Madonna darin, erwartet werden mochte. Es war hier wie dort ein Christus umgeben von den Evangelistensymbolen dargestellt, ganz wie er in den Werken der älteren Schule überall vorkam.

Die Ursache des Verzichtes auf ein bereits fertig vorhandenes Stück für das Hauptportal kann nur in dem Beschluß gesucht werden, das ganze Programm zu erweitern, und besonders für das Tympanon der Mitte statt der hieratischen Strenge der Erscheinung des Logos die Wiederkehr des Gottessohnes als Weltenrichter zu wählen, und zwar nach der poetischen Schilderung des Jüngsten Gerichtes mit der augenfälligen Darstellung der Auferstehung der Toten und der endgültigen Scheidung der Begnadeten, die in die Seligkeit eingehen, und der Verstoßenen, die den Qualen der Hölle anheimfallen. Das Verlangen nach eindrucksvollerer Wirkung eines anschaulichen Geschehens ist ohne Zweifel durch die Kunst des Wortes gezeitigt worden, durch die Predigt und alles, was wir unter dem Namen „Dichtung“ zusammengefaßt haben. Und ihre Früchte sind es, die sich auch hier nach außen verkündigen sollen, wie schon große Wandmalereien romanischer Kirchen sie im Innern dargeboten hatten.

Leider ist das Werk des XIII. Jahrhunderts nicht als Ganzes auf uns gekommen, sondern steht nur in einem vielfach ausgebesserten, zum Teil sogar ganz modernen Zustand vor uns da. Angeblich um den feierlichen Prozessionen ungehinderten Einzug zu eröffnen, hatte der Architekt Soufflot 1771 den Mittelpfeiler mit dem Standbild des Erlösers herausbrechen lassen, dazu den untersten Reliefstreifen mit der Auferstehung der Toten und die untere Hälfte des zweiten Frieses mit der Scheidung der Auserwählten und der Verdammten durch den Erzengel Michael, den Verwalter der Seelen-

wage, bei dem schon Satan gierig auf seine Beute lauert. Nur über dem Regenbogen, mit dem Bilde des himmlischen Jerusalem darin, wie einem Schemel seiner Füße, erscheint hier der thronende Christus, noch ganz von vorn gesehen, mit dem Kreuznimbus hinter seinem Haupt, und erhebt die entblößten Arme zu gleicher Höhe über die Schultern, um die Innenfläche seiner Hände mit den Nägelmalen zu zeigen. Die andern Wahrzeichen der Passion werden von zwei Engeln gehalten, deren einer nur, mit dem Kreuz, noch dem ursprünglichen Stil entspricht. Ebenso symmetrisch sind die beiden Ecken links und rechts unter dem Spitzbogen mit knieenden Gestalten in Profil gefüllt: zur Rechten des Sohnes betet die Mutter Maria als Fürbitterin; zur Linken dürfen wir in dem bartlosen Jüngling nicht etwa Johannes den Evangelisten erkennen, der an die Stelle des Täufers und letzten Propheten gebracht wäre, sondern wohl nur den ersten Märtyrer Stephanus, dem eine der beiden alten Kirchen geweiht war, wie die andre Unser lieben Frauen, die zusammen dem Neubau der Kathedrale weichen mußten. — In den innersten beiden Bogenläufen schauen die Cherubim und die Seraphim als geflügelte Büsten herein, im dritten sitzen die Propheten, im vierten die Kirchenlehrer, im fünften stehen die Märtyrer mit ihren Palmen, und im sechsten die heiligen Jungfrauen mit ihrer Kerze in der Hand, als treue Bekennerinnen ihres Glaubens.

Unter dem Spitzbogen stehen links und rechts je sechs Apostel, aber moderne zum Ersatz der ursprünglichen, so daß wir von ihnen absehen müssen. Ebenso ist die Reliefverzierung am Sockel vielfach erneuert, je zwölf an jeder Seite in zwei Streifen über einander verteilt, unten in Kreisrunden die Laster und über ihnen thronend unter frühgotischen Zwergarkaden die Tugenden.

Daneben ist jedoch zur Linken des Mittelportales, vom ankommenden Betrachter aus, die andre Seitenpforte nicht mehr dem Abschluß der Erdenlaufbahn des Erlösers selbst gewidmet, wie in Chartres, sondern der Verherrlichung seiner Mutter durch ihn. Zuoberst im Tympanon wird sie im Himmel, zur Rechten des Sohnes in seiner Herrlichkeit gezeigt, wie soeben der andächtig mit gefalteten Händen sich neigenden ein Engel die Krone aufs Haupt setzt, sodaß der Inhaber des Thrones ihr nur noch seinen Segen erteilen kann. Zwei kerzentragende Engel knien in korrespondierender Profilhaltung in den beiden Ecken am Boden. Darunter wird im niedrigen Hochreliefstreifen die Wiederbringung der Seele in den Körper geschildert, den zwei Engel auf dem Bahrtuch aus dem Sarkophag heben, während Christus inmitten der Apostel herantritt

und durch seinen Segen das Wunder vollzieht. Zu Häupten und zu Füßen ist der übrigbleibende Platz dazu benutzt, je zwei sitzende Zeugen ganz von vorn sichtbar aber in verschiedener Größe anzubringen, Petrus und Paulus natürlich nun im Maßstab bevorzugt. Der eigentliche Türsturz darunter ist alt, durch Zwergsäulen in sieben Abschnitte geteilt, in deren mittelstem die Bundeslade unter einem Tabernakel steht, während auf den Bänken links drei Propheten, rechts drei Könige mit breiten Schriftbändern über ihren Knieen, der Erfüllung des Verheißenen entgegenharren. Diese selbst ist dann unten in der Türöffnung, inmitten der beiden Seitenpfosten mit den aufsteigenden Relieftafeln der Tierkreiszeichen und der Monatsbilder, als Statue gegeben: am Mittelpfeiler, gerade unter dem Altar mit dem heiligen Schrein des alten Bundes, ward der Platz für die Madonna mit dem Kinde, hochstehend auf reichem Sockel, auserwählt; dort hat nach Beseitigung des alten ein modernes Bildwerk ihn wieder eingenommen. Daß diese paarige Teilung auch des Seitenportals zur ursprünglichen Absicht gehört, wie die geringere Höhe gegenüber der Dominante in der Mitte, bleibt eine wichtige Entscheidung für die Gesamtkomposition. Und die äußerste Schmalheit des jetzigen Statuenträgers unter dem Türsturz der alten Porte-Sainte-Anne (mit dem Bilde des Bischofs S. Marcellus) beweist, daß diese Öffnung nachträglich erst verbreitert und dann notdürftig ebenso geteilt worden ist, wie auch Spuren von Zusätzen am Reliefstreifen bestätigen.

Nach alledem fällt die Tatsache ins Gewicht, daß die Reihenfolge der Portale noch immer nicht links vom Beschauer einsetzt und rechts endet, sondern ebenso wie in Chartres umgekehrt: rechts mit der Jugendgeschichte der Jungfrau, von der Verkündigung an, beginnt, und links, hier nun mit dem Tode Mariens und der Krönung im Himmel, abschließt. Also auch hier erhalten wir den Beweis, daß die sogenannte Porte Sainte-Anne die älteste Tür des Neubaues unter Maurice de Sully gewesen ist und noch an ihrer ursprünglichen Stelle steht. Rechnet man, wie wir dargetan, mit der Ausstrahlung des Lehrstoffes für die Gläubigen vom Allerheiligsten, von Lettner und Kanzel her, d. h. von Innen nach Außen, so steht alles an seinem richtigen Bestimmungsort. Nur die Madonnenstatue an der „Porte de la Vierge“ ist ein willkürlicher, aber nach dem Entschluß, die erste Pforte im altertümlichen Stil des XII. Jahrhunderts nicht abzureißen, wohl begreiflicher Pleonasmus: die Wiederholung desselben Götterbildes in stehender Form,

das dort schon in sitzender, als hieratisches Kultbild im rundbogigen Tabernakel, vorhanden war[1]).

Die Überhöhung des Mittelportales, ursprünglich auch gewiß die alleinige Verbreiterung mit dem Standbild des „Beau Dieu de Paris" am Zwischenpfeiler, sichert der Dominante des Ganzen ihre gebührende Stelle, nur diesmal nicht mehr wie in Chartres als Anfang und als Abschluß, sondern als das Ende allein, das Ende aller Dinge auf Erden, und als Beginn des ewigen Reiches im besseren Jenseits.

Die ganze Fassade von N.D. in Paris steht noch auf der Stufe von Saint-Denis, nämlich mit Strebepfeilern zwischen den Portalen.

In Reims dagegen finden wir, wie in Chartres, die Statuenreihe über die Zwischenpfeiler ohne Unterbrechung hinübergeführt, ferner gleiche Höhe der drei Portalöffnungen.

Dieselbe Disposition der Statuen behält dann auch Amiens, wo die Bogenpfeiler der Seitenportale jedoch tiefer hinunterreichen als das des Hauptportales.

ANHANG

Straßburg i. Els. Westfassade des Münsters.

Die drei Portale waren von vornherein mit dem plastischen Schmuck zusammen entworfen; die Ausführung wurde durch den Brand von 1298 unterbrochen, doch war der größte Teil der Statuen damals schon in der Werkstatt fertig, die beiden Seitenportale ganz, vom Mittelportal das Tympanon, das übrige erst aus dem 2. oder 3. Jahrzehnt des 14. Jh.

---

[1] So erklärt sich auch, wie diese Seitenpforte zu ihrem heutigen Namen gekommen ist: man gab die thronende Madonna mit dem Jesusknaben im Tympanon für die heilige Anna mit Maria auf ihrem Schoße aus; Kleider trugen beide Kinder.

1) Das nördliche Seitenportal erzählt im Tympanon auf drei Streifen den Besuch der Magier bei Herodes und ihre Huldigung vor dem Christkinde, den Kindermord und die Flucht nach Ägypten, zuoberst die Darbringung im Tempel. In den vier Bogenläufen befanden sich Engel, Heilige und Bischöfe. An den Gewänden stehen acht Statuen, dazu je vier übergreifend an die Front: Personifikationen der Tugenden im Kampf gegen die Laster, die auf Spruchbändern mit ihren Namen bezeichnet waren.
2) Das Mittelportal enthielt am Mittelpfeiler die Madonna, an den Gewänden stehen die Propheten. Am Tympanon wird in vier Streifen die Geschichte Jesu vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt erzählt. An den Bogenläufen befanden sich zuäußerst die Schöpfungsgeschichte, dann das Leben der Patriarchen und Könige, in dem dritten die Martyrien der Apostel, in dem vierten die Evangelisten und Kirchenlehrer, im innersten fünften, die Wundertaten Christi.
3) Das südliche Seitenportal enthielt im Tympanon in der untersten Reihe die Auferstehung der Toten, in der zweiten den Höllenrachen und die Verdammten, in der dritten den Weltenrichter auf dem Regenbogen. Die Gewände zeigen die klugen und die törichten Jungfrauen, an der Spitze jener einen Propheten, dieser den Verführer [1]. Am Sockel die Zeichen des Tierkreises und die Monatsbilder.

---

[1] Aus der Säulenstatue ist die Nischenstatue geworden, und auch die Nische ist für die Entfaltung des Motivs schon zu eng. Die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen als Portalstatuen ist der französischen Gotik fremd. (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler IV. 1911. S. 398.)

B. GOTISCHE STATUENBILDNEREI

In keinem andern Lande sind die verschiedenen Entwicklungsstadien der mittelalterlichen Gestaltenbildung so vollständig und so folgerichtig bei einander zu finden wie in Nordfrankreich. Diese Gegend, mit der Normandie an entscheidender Stelle, nämlich als Übergang, nicht nur nach England hinüber, sondern vielmehr auch von England her, erweist sich auch so als die eigentliche Heimat des gotischen Stils. Aber je mehr die Westfassade der Kathedrale von Chartres mit ihrem reichen Bildwerk an der dreigliedrigen Portalanlage Veranlassung gab, die Verwachsenheit der Standbilder mit der vorgesetzten Säulenarchitektur zu betonen und als unterscheidendes Merkmal ihres Wesens gegenüber der Plastik des Südens anzuerkennen, desto mehr ist es Pflicht, auch solcher Tatsache gegenüber hervorzuheben, daß damit noch nicht der Ursprung des Stiles der Statuenbildnerei aus der Architektur allein entschieden ist, so eng auch das Bündnis gewesen, das sie damals mit der schon eingebürgerten Organisation des Fassadenbaues und der ausgebildeten Gliederung der Portalanlagen insbesondre geschlossen hat. Wir halten vielmehr an der Überzeugung fest: wer den Stil der Gotik in Bildnerei und Malerei ergründen will, der muß sich zunächst bemühen seine Wurzel in der Menschengestalt bloßzulegen. Die Höhenachse des Menschen von den Sohlen bis zum Scheitel bleibt der eigentliche Anhalt für das Körpergefühl, und mit der Wahl des Maßstabes an dieser entscheidenden Stelle muß auch der Wandel der darstellenden Künste, d. h. ihrer Gestaltenbildung, ihres Figurenstiles verbunden sein. Entweder ward deren weiteres Schicksal erst durch das Prinzip des Vertikalismus in der Architektur und dessen entschiedener Durchführung mit entschieden, oder aber der Vorgang vollzog sich umgekehrt, d. h. die Wahl des Normaltypus in Bildnerei und Malerei ward zuerst getroffen, und durch seinen Maßstab dann die notwendige Folgerung weiteren Höhenzuwachses auf die Raumgestaltung übertragen, die Innenräume, in erster Linie Kirchenräume für solche Menschen, d. h. ideale Fassungen ihres eigenen Wunschwesens schuf.

Wer immer die sogenannte spätromanische Phase der darstellenden Künste auf nordwesteuropäischem Gebiet ins Auge faßt und sich von der vorgefaßten Meinung, die mit solchem kunsthistorischen Namen überliefert wird, freizumachen imstande ist, der wird sich nach gewissenhafter Überlegung des notwendigen Zusammenhangs in solcher gemeinsamen Angelegenheit aller drei Künste gewiß mit uns dahin entscheiden, daß der Ursprung des gotischen Stils in allen dreien nur in der Menschengestalt selber gesucht werden kann, die soeben berührten Überhöhungen des eignen Wesens immer einbegriffen, — daß also der innere Umschwung, aus dem sich dann folgerichtig alles übrige zu ergeben vermochte, nur in der Aufnahme eines neuen Menschenmaßes gefunden werden darf. Der Grundstock für das gesamte Schaffen aller dieser Künste ist die Vertikalachse des eigenen Körpers der Schaffenden selbst; das entscheidende Merkmal des Rassentypus ist dessen Höhenmaß. Und es muß demnach die Bevorzugung des germanischen Wuchses mit seinen gestreckten Proportionen vor dem gedrungenen der spätrömischen Kunsttradition gewesen sein, die wir als Grundtatsache anzuerkennen haben: die tonangebende Rolle eines Herrschervolkes und seines Künstlerstammes, also das schöpferische Übergewicht der fränkischen und anglonormannischen Träger der westeuropäischen Kultur. Dabei mochte immer, im Sinne jener Idealvorstellung, der Bedeutungswert der göttlichen und himmlischen Ebenbilder des Menschen maßgebend mitgewirkt haben, um die Herausgreifung des ausgelängten Figurentypus vorzubereiten und im Geschmack der abendländischen Künstler wie ihrer Besteller zu begünstigen. Dann wäre wenigstens auch hier noch einmal die Anregung durch das byzantinische System der Kunstmittel anzuerkennen, dessen Einfluß auch in dem Werdegang der gotischen Malerei und Bildnerei nicht aufhört, auch wenn die Vorbilder, die es immer noch zu liefern vermochte, mit ganz andern Augen betrachtet und um andrer Vorzüge willen begehrt wurden als jemals in früherer Zeit.

Wir beobachten die Verlängerung des Maßstabes als unverkennbare Neuerung schon in der englischen Buchmalerei, mitten in der letzten Abwandlung des „romanischen“ Stiles, oder richtiger gesagt, in Denkmälern, die wir noch immer wegen andrer durchgehender Merkmale gemeinsamer Schulung als Beispiele des sogenannten romanischen Stiles anzusehen und hinzunehmen fortfahren, ohne nachzuprüfen, ob sie noch dazu stimmen. Wir beobachten diesen Vorgang aber auch ebenso auf dem Gebiete der französischen Skulptur, wenn wir vorurteilsfrei die Beispiele aus verschiedenen Gegenden

zusammenlesen und sie nur sachgemäß nach den Bedingungen ihres Ursprungs erklären. Da ist als Bindeglied zwischen zeichnerischer und plastischer Wiedergabe zunächst am Anfang des XII. Jh. das mittlerweile allbekannte Tympanon des Portals von Vézelay, das mit seiner seitlich verschobenen Ansicht des Weltenrichters in mandelförmiger Glorie zweifellos auf ein Urbild der Malerei zurückweist, wenn auch die Technik der Reliefbehandlung eher auf die Vermittlung einer geschnitzten Elfenbeintafel als einer Miniatur oder einer Mosaikplatte byzantinischer Herkunft schließen läßt. Da sind bei der göttlichen Hauptperson selbst und deren nächsten Begleitern schon die Riesenproportionen im Vergleich zu dem übrigen Gedränge, hier also nach dem rein hieratischen Anspruch des Bedeutungswertes und nach dem Kanon der maßgebenden Kunstschule herübergenommen. Ähnliche Grundsätze der Rangordnung können wir in dem Titelheiligen und den Engeln des Gerichts am Tympanon von Autun beobachten. Gigantisch verlängerte, durch zwei Stockwerke des Himmels reichende Engelgestalten erscheinen auch an dem Portal von Moissac neben dem sitzenden Erlöser in der Mandorla, und wie ausgereckt sind die Einzelfiguren des Petrus und seines Gegenspielers an den Eckpfeilern darunter! Durchaus verwandt in den Proportionen, wenn auch flächenhafter behandelt, ist der „Ysaias" am Portal von Souillac und sein zugehöriges Gegenstück. In starker Bewegung erscheinen die beiden musizierenden Engel wie Flügelmänner auf den Ecken in Charlieu (Loire). Und auch die erhaltenen Reste von Avallon sollten nicht vergessen bleiben. Von den Apostelfürsten geht dieser überhöhte Wuchs, nun nicht mehr auf Bedeutungswert und Hierarchie gegründet, zu den andern Heiligen und Helden der Heilsgeschichte, von den vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse zu den Königen des alten Bundes, in denen die des eigenen Volkes ihr Vorbild verehren. Die schmalschultrigen und schmalhüftigen Vorfahren Christi in Chartres und in Corbeil führen uns schon zu den frühgotischen Bildwerken der Kathedralen Nordfrankreichs, wo sich die anglonormannischen und fränkischen Typen mit den germanischen Übersetzungen aus gallorömischem Erbe des Südens noch gelegentlich durchkreuzten, überall jedoch siegreich blieben, sowie das Hochstreben auch der Kirchenbaukunst zu ihrer ganzen Folgerichtigkeit gedieh. Doch diese Hinweise müssen hier genügen, da die geschichtliche Beweisführung nicht unsre Aufgabe ist, solange wir uns um Kompositionsgesetze in den darstellenden Künsten des Mittelalters bemühen, und nicht um den Ursprung des gotischen Stiles, dessen eigentliche Anfänge

wir freilich auch in der Baukunst auf anglonormannischem Gebiet, und zwar in Gewohnheiten der Holzkonstruktion und Maßverhältnissen ihres Gliedergefüges, zu suchen gesonnen sind.

Die Gotik ist zweifellos eine der großen Perioden der Statuenbildnerei, deren gesamtes Schaffen unter dem Hausgesetz des architektonischen Formgesetzes gestanden hat. So kommt es, daß die Plastik nun durchaus „dekorativ“ gedacht wird und bald auf allen Kunstgebieten denselben Stil aufweist. Eine solche, nicht isolierte Statue trägt den Maßstab der Größe, in der sie vorgestellt wird, nicht in sich selbst allein, sondern in der Architektur, zu der sie gehört. Nach dem Verhältnis zu ihrer Umgebung wird beurteilt, ob sie groß oder klein ist, nicht nach dem dargestellten Gegenstand. Sie bildet vermöge ihrer Komposition zwar ein Ganzes für sich, sofern sie eben das plastische Formgesetz erfüllt; aber sie ist dabei gleichmäßig auch dem architektonischen Formgesetz unterstellt, das ihr freilich allein nicht genügen kann, ihr aber doch einen fühlbaren Halt und weitergreifenden Bestand sichert, nur eben um den Preis, daß sie teilweise ihre Selbständigkeit aufgibt, um sich so dem größern Zusammenhang des Bauwerks einzuordnen. Nur ein Beispiel der Kompositionsprinzipien mag hier erwähnt werden für die Gotik. Solange die beiden Westtürme der französischen Kathedralen mit der Giebelfront des Langhauses in der Mitte durch lange Horizontalen verbunden werden, gegen die dann die Vertikalen des Strebewerks emporsteigen, bilden die sogenannten Königsgalerien ein beliebtes Motiv zur Belebung jener wagrechten Bindeglieder. Hier stehen die Einzelgestalten eben der Könige, Propheten oder Heiligen, in alternierender Reihe mit den schlanken Säulen der Arkaden und erheben frei ihr Haupt unter dem Aufschwung des Bogens, dessen Ansätze die Kapitelle aufzunehmen haben. Die selbständige Freifigur wechselt mit den dienenden Gliedern in wirkungsvollem Kontraste, und doch steht jede von ihnen unter dem gemeinsamen Zusammenhang des durchlaufenden Bogenzuges, jede von ihrem Paar abhängiger Nachbarn umschlossen, und vollzieht ihren Aufstieg als eigenwilliger Menschenkörper doch nur in vorbestimmten Grenzen des höheren Gesetzes, das auch sie beherrscht. Das Motiv ihrer Haltung, ihrer Vorwärts- oder gar Seitwärts-Bewegung darf nicht ein gewisses Maß der Abwechslung überschreiten; denn es gilt nicht herauszutreten aus Reih und Glied, oder gar die Aufmerksamkeit des Betrachters allzu ausschließlich allein oder vorzugsweise in Anspruch zu nehmen. Der Sinn des Ganzen beruht auf der Bestimmtheit der Einzelfunktion und drängt eher zu pa-

riger Beziehung als zur Überhebung über die andern, deren große Zahl schon dafür bürgt, daß der Einzelne nur an seiner Stelle zur Geltung kommen darf; denn ihr Gesetz ist die zeitliche Abfolge, das Auftreten nacheinander und das Wiedereingehen in die vorgeschriebenen Beziehungen. Daß diese Standbilder der Königsgalerien frontal herausschauen dürfen aus ihrer Arkade, nicht hinter den Säulen entlangschreiten müssen, wie etwa im Laufgang der Triforien die Lebenden, das ist schon ein Vorzugsrecht für diese gekrönten Häupter, die das Zepter von dem Rebstock Jesses tragen, doch eben auch sie nur als Vertreter eines Geschlechtes in der Erbfolge, bis die Zeit erfüllet war. Auch so bewahren diese Statuen in sich die deutliche Verwandtschaft mit der tektonischen Werkform der Fiale oder des nach oben sich verjüngenden Fialenrisen, und dasselbe finden wir wieder in den Tabernakeln auf der Höhe der Strebepfeiler und der bekrönenden Dachbalustraden, wo die Einzelgestalt weiter von den nächsten hüben und drüben absteht, also so stark isoliert heraustritt, wie es überhaupt im gotischen System erlaubt werden kann. Je zahlreicher sich dann die Bildwerke aneinanderreihen, desto eher leiden sie wohl unter dem Nachteil, nur als Schmuck oder gar als dienendes Glied betrachtet zu werden, und büßen dabei irrtümlicherweise beim Betrachter den Anspruch auf ihre individuelle Bedeutung ein, der ihnen als Kunstwerk und als Menschenbild doch immer unweigerlich zukommt. „Wie mancher läßt die Statuenreihen einer gotischen Fassade mit dem Gefühl des Wohlgefallens auf sich wirken, nimmt selbst ein lebhaftes Erinnerungsbild ihres Eindrucks mit hinweg, und verabsäumt es doch sich Rechenschaft zu geben von dem Motiv der einzelnen, von dem geistigen und seelischen Inhalt, der jede Gestalt erfüllt“ (Merz).

Auch eine „dekorative“ Statue, oder sagen wir lieber kurzweg: jede gotische Statue hat das Recht nach ihrem plastischen Gehalt gewürdigt zu werden, und dazu bedarf es einer Analyse ihrer Komposition, d. h. ihres Körpergefüges nach dessen Ausdruckswert. Und um sozusagen zu der Seele des Einzelgeschöpfes vorzudringen, ist es nötig, das Bildwerk hier so gut wie sonst herauszusondern und es für sich zu Wort kommen zu lassen. Deshalb haben wir versucht, im ersten Kapitel über die Einzelgestalt einen bewährten Schlüssel zu ihrem Verständnis zu empfehlen. Und so sei denn auch hier noch ein Beispiel oder das andre aus der Zeit des seiner selbst bewußten gotischen Stiles gegeben, um die wenigen auszunutzen, die Johannes Merz nach seiner Methode behandelt hat.

Zuerst die Christusstatue am Mittelpfosten des Hauptportals

der Kathedrale von Amiens. „Die Haltung der Figur scheint höchst einfach, und doch ist sie das Ergebnis eines ganz zusammengesetzten Motivs. Achten wir auf die Stellung der Füße, so sehen wir an dem linken eine aktive Wendung zur Seite, — diese waltet im ganzen linken Unterkörper. Die steile Art, wie der eine Arm das Buch hält und der andre sich zum Segen erhebt, hat eine Vorwärtsspannung der Brust zur Folge. Dies ergibt zusammen das Motiv des Willens. Hierzu kommt die momentane Wendung gegen das Standbein, die im Unterkörper gegenüber der Willenshaltung das Gleichgewicht der lebendigen Kraft zwischen hinten und vorn herstellt, wie es auch zwischen rechts und links vorhanden ist; im Oberkörper versieht diese Funktion eine physische Anspannung nach hinten zur Erhaltung der aufrechten Stellung. Zugleich entsteht hierdurch das Motiv des Gewaltigen — Verbindung von Ruhe mit Anspannung in horizontaler Richtung. Die Grundhaltung der Figur ist Typus IV. Zu ihr tritt jedoch eine sekundäre vertikale Anspannung. Es ergibt sich also zugleich der Ausdruck der Würde. — Weiter herrscht in Büste und Kopf Gleichgewicht der lebendigen Kraft zwischen vorn und hinten, rechts und links, also göttliche Haltung bei aktivem geistigen Ausdruck, wozu sich der majestätische Eindruck gesellt. In beiden Dimensionen herrscht in Ober- und Unterkörper je für sich Gleichgewicht der Masse. Die architektonische Dreiteilung ist im Oberkörper erreicht dadurch, daß in den Armen die Aufwärts-, in dem Leib die Abwärtsbewegung vorherrscht, im Unterkörper dadurch, daß das Gewand rechts und links herabfällt, in der Mitte nach oben gezogen ist. Indem also die dekorativen Forderungen vollkommen erfüllt sind, ist zugleich ein hoher psychischer Gehalt gewonnen, und trotz des Mangels der psychischen Tätigkeit, der gerade den Eindruck des Ewigen steigert, wirkt die Statue nicht unlebendig, dank der „modernen“ Wendung, welche auch psychische Aktivität (auch ohne psychische Tätigkeit) sowie die momentane Wirkung hervorbringt. Man meint, die Gestalt habe diese ihre Haltung gegen den Beschauer soeben eingenommen, und doch drückt sie zugleich das ewige sich gleichbleibende Wesen derselben aus.“ Dazu erwägen wir für die innere Motivierung des Kunstwerks noch Folgendes:

Le beau Dieu von Amiens, mit dem Idealkopf in seiner strengen ebenmäßigen Schönheit, mit seiner fast heiteren Stirn, dem edlen, fast allzu reinen Schnitt der Nase und des Mundes, mit dem zurückhaltenden, wenn auch festgefügten Kinn, diesen menschlichen Formen so frei von aller Sinnlichkeit, nimmt den Mittel-

pfeiler des Hauptportals ein, wie eine Verkörperung seiner Kirche, noch in der Person ihres Stifters selbst. „Ich bin der Eingang, die Wahrheit und das Leben." An ihm müssen alle vorüber; unter seinen Augen, seinem Segen sind alle früheren schon eingetreten, müssen alle späteren noch folgen, wie alle jetzigen unter seinem Eindruck stehen; er vereinigt Vergangenheit und Zukunft mit der Gegenwart, und steht unwandelbar wie der Fels, auf den er sein Haus gegründet hat. Deshalb ist der Ewige, der Geist, das lebendige Wort, hier Mensch geworden und Stein zugleich, durch die Verewigungskunst, die hier einen ihrer höchsten Triumphe erreicht hat, — den der Verinnerlichung und Durchläuterung der menschlichen Gestalt, zum Ausdruck eines Gottes, dessen Wesen nicht von dieser Welt ist, wenn auch in irdischer Hülle dastehend, hier unten, fast in greifbarer Nähe und überzeugender Leibhaftigkeit. Zum Eindruck der Unverrückbarkeit dieses für die Dauer alles Zeitlichen aufgerichteten Grundpfeilers am Eingang in das Gottesreich unter Menschen hat das Standbild auch das Gesetz der kristallinischen Natur in sich aufgenommen und die stereometrische Form der Körperwelt als seine Grenze festgehalten, in der sein organisches Wachstum sich entfaltet und erhält, indem es sie harmonisch erfüllt, wie im Einklang mit dem Urphänomen des raumkörperlichen Daseins selber. Hierin liegt die Menschwerdung des Steines, wie die Steinwerdung der Menschengestalt zugleich begründet, das Wesen des Monuments, das die Ewigkeit des göttlichen Geistes bedeuten soll nach Menschenwillen und Menschenvorstellung.

Die Madonna am Mittelpfeiler des Südportals der Kathedrale von Amiens zeigt bereits die freiere Grundhaltung, die seitdem für die ganze gotische Plastik typisch wird.

„Diese Grundhaltung geht nämlich nicht einfach von hinten nach vorn, dem Beschauer entgegen, wenn er sich gegenüber der Mitte der Basis aufgestellt hat, sondern dieselbe besteht in einer Wendung der ganzen Figur nach links. Aus ihr findet als hinzukommendes Motiv eine ebenfalls die ganze Gestalt durchherrschende, durchaus aktive Wendung nach rechts statt. Dieselbe wirkt als willkürliche Gebärde der Zuneigung. Da jedoch hier die Bewegung Unter-, Oberkörper, Büste und Kopf gleichmäßig erfaßt, und sie ganz als Anspannung auftritt, so erfolgt die Steigerung, die wir bei Konzentration und Willen gegenüber der Vorstellungs- und Willensgebärde gefunden haben: mit affektvoller leidenschaft-

licher Liebe scheint sich die Gestalt dem Kinde zuzuwenden. — Da die Wendung gegen das Standbein geschieht, entsteht wieder psychische Aktivität; wenn auch die stationäre Bewegung zwischen rechts und links wie zwischen hinten und vorn aufgehoben ist, so wirkt das Motiv als hinzugekommenes doch momentan. Indem aber im Ober- und im Unterkörper in horizontaler Richtung eine Wendung in Anspannung gegen eine solche Ruhelage eintritt, ergibt sich aufs stärkste das den ganzen Eindruck des Motivs wie der Figur beherrschende Motiv des Gewaltigen, — in einer Stärke, die nicht einmal völlig an ihrem Platze scheint. (Die spätere Gotik ist von dieser Kompositionsweise jedenfalls zurückgekommen.) Aber der Ausdruck des Gewaltigen ist hier in einem Maße erreicht, wie niemals sonst in der nordischen Gotik. Dabei findet sich hier die Haltung des Typus IV und Gleichgewicht von Kraft und Masse in jedem Körperabschnitt der beiden Dimensionen, also zwar Mangel an Aktivität des Subjekts sowie der psychischen Tätigkeit und der Darstellung eines psychischen Vorgangs, dennoch wieder aktiver geistiger Ausdruck, psychische Aktivität und momentane Wirkung, die gerade bei dem Motiv der Liebe vorzüglich wirkt.“

„Die dekorativen Forderungen sind hierbei geradeso erfüllt, wie beim Christus am Hauptportal, nur sind beim Gewand entsprechend dem Motiv des Körpers die beiden äußern Teile aufwärts und ist der mittlere abwärts bewegt; ferner zeigt es eine Besonderheit, die sich von nun an bei allen weiblichen Gestalten gotischen Stils wiederholt: es steht auf dem Boden auf und bildet hier ein Gefältel, das sich von dem übrigen Gewand unterscheidet. Es entspricht so der Fußbreite des Körpers, zeigt gleich ihre abwärts Bewegung und bezeichnet sie deutlicher, als durch die Füße allein geschehen könnte.“

Auch hier bedarf es zur innern Motivierung der Komposition, die wir so kennen gelernt haben, einer Erwägung ihres besondern Inhalts an der Stelle, wo sie steht, am Mittelpfeiler eines Seitenportals, eben am südlichen Querhausflügel der Kathedrale von Amiens. Es ist zum ersten Mal die von menschlicher Liebe ganz erfüllte Muttergottes, die hier in voller Majestät als Himmelskönigin und doch zugleich als immer gnadenreiche Fürbitterin in seliger Barmherzigkeit gezeigt werden soll. Dazu bedarf es schon des Ausdrucks der Liebesfülle und der Allgewallt 'solcher Herzensleidenschaft zugleich mit dem hinreißenden Zauber der Holdseligkeit, der ihrem ganzen Auftreten, und nicht nur ihrem Antlitz durch weiche Milde aller Züge schon, verliehen worden ist. Ihr Anblick

hat so etwas Berauschendes, wie ein leicht erbittliches, in warmem Mitgefühl ohnehin entgegenkommendes Gnadenbild, das durch seinen ersten Anblick schon alle Pilger für sich gefangen nimmt. Daher auch die momentane Zuwendung zu dem Kommenden, der zu ihr aufschaut.

Beide soeben besprochenen Statuen göttlicher Wesen geben Gelegenheit, die Unterschiede in der *ästhetischen Funktion der Gewandung*[1] hervorzuheben, die hier in ihrer prinzipiellen Bedeutung für die Komposition hervortreten. Das Gewand ist ja mit dem Zug seiner Falten ebenso gut, ja noch besser geeignet, ein „Motiv“, eine bestimmte Bewegungsrichtung und Bewegungsintensität zur Anschauung zu bringen, als die Teile des Körpers selbst; denn das Mechanisch-Gewordene der Falten spricht deutlicher, — weil schematischer — das Bewegtsein aus, als Knochen und Muskeln unter der Epidermis es tun können. Aber freilich vermag das Gewand nur dann lebendige Bewegung anszudrücken, wenn es in jedem Körperteil (nicht im organischen, sondern im ästhetischen Sinn gemeint) mit einem festen Körper zusammenwirkt; denn Bewegung setzt einen statischen Halt zwischen oben und unten voraus, und einen solchen kann nur ein fester Körper, nicht das Gewand als solches allein bieten. Dieser feste Körper ist meistens und am natürlichsten, aber nicht ausschließlich und notwendig der Leib des Menschen selbst, der mit dem Gewand bekleidet ist. Das Zusammenwirken beider kann von zweierlei Art sein. Entweder ist das Gewand mit dem Körper gleich bewegt, oder seine Bewegung erfolgt derjenigen des Körpers entgegengesetzt. Aufgrund der berührten Eigenschaften und innerhalb der ausgesprochenen Bedingung des Zusammenwirkens mit einem festen Körper in jedem (ästhetischen) Körperabschnitt, ist das Gewand sogar imstande, ein besonderes, vom Körper unabhängiges Motiv zum Ausdruck zu bringen. Das Gewand tritt dann gleichsam an die Stelle des Körpers selbst und erscheint so als das Wesentliche, die Sache selbst Ausdrückende, indem es den Körper völlig verhüllt.

Die beiden gotischen Meisterwerke zeigen die Beteiligung des Gewandes an der Gesamtwirkung in verschiedenem Grade, schon als ausgedehnte Masse, bei der weiblichen Gestalt mehr als bei der männlichen, die Zurückhaltung und Geschlossenheit auch hierin be-

---

[1] Vgl. hierüber Joh. Merz, a. a. O. S. 57 f. 86 f. 93 f. 108. 137 f.

wahrt. Beiden gemeinsam ist jedoch die Funktion des an sich leblosen Stoffes als Mittelglied zwischen dem organischen Gewächs und dem kristallinischen Körper des Bauwerks, dem das lebendig bewegte Bildwerk sich einfügt und anschließt. Im Christus bewirkt das Gewand die „architektonische Dreiteilung“ mit, die den aufrechten Menschenleib einordnet in die stereometrische Form des Mittelpfeilers am Portaleingang. Bei der Madonna wird die fließende Fülle zum sichtbaren Träger des überströmenden Gefühls, das über das Bewegungsmotiv des Körpers hinaus noch einen Reichtum des Innenlebens zum Vorschein kommen läßt, der mit seinem Gewoge die königliche Mutter umflutet und neben ihrer eigenen Inanspruchnahme durch das Kleinod auf ihrem Arm, noch daherrauscht wie der Erguß der Gnadenspenderin, der selbständig werden und für sich bestehen mag wie eine neue beseligende Macht der göttlichen Liebe auf Erden[1].

[1] „Nichts vermag uns die tektonische Bedingtheit der späteren mittelalterlichen Skulptur vollkommener zu erläutern als das französische Madonnenbild der Gotik. — Prüfen wir sie sorgfältig und von allen Seiten, diese Gestalten, die ausgeschwungene Haltung des Körpers, der dem Kinde gleichsam seitlich auszuweichen scheint, die zurückgezogenen Füße, die überhängenden Kniee, den vortretenden Leib, die flache Brust, die fast krampfhaft zurückgeworfenen Schultern, die seltsam schroffe Biegung im Handgelenk, das Schleifende der Falten, der Füße (z. B. eine solche im Musée de Cluny zu Paris). — Gewiß ist hier nicht mehr die Starre der Bildsäulen von Chartres; die Absicht Leben und Bewegung vorzutäuschen, tritt viel mehr, fast gewaltsam hervor. Aber haben wir ein freies plastisches Gebilde vor uns? oder ist nicht diese Figur noch ganz iu derselben Weise erschaffen worden, wie die Standbilder von Chartres? — Wir sind in der Tat auch hier imstande, das Bildwerk mit geraden Linien zu umfahren, es mit ebenen Flächen abzugrenzen; es ist wie von unsichtbaren Fäden umsponnen; der solcher Figur zugrunde liegende Block ist zwar in die Gestalt umgesetzt, aber er existiert „im Stilleu fort“, wir vermögen ihn ohne weiteres zu rekonstruieren. Fast ohne Ausnahme ist bei diesen Madonnen ein pfeilartiger Block von rechteckigem Grundriß gewählt, und die Gestalt wird immer in derselben Weise in denselben hineingestellt: sie wendet sich der einen Breitseite zu.“

„Und aus dem tektonischen Zwang erklärt sich erst die Eigenart des Stils. Die Gestalt der Mutter muß sich tatsächlich biegen, um Platz für die Figur des Kindes zu schaffen. Die Gliedmaßen halten sich in den gegebenen Grenzen. Die Füße können sich nicht vorwagen, die Kniee schieben sich in dieselbe Ebene mit den Fußspitzen, auch der Leib schiebt sich senkrecht darüber, während die Schultern mit der hintern Fläche des Blockes Fühlung zu gewinnen suchen; so bleibt denn vorn Raum für das Kind und die Arme. Diese liegen mit den Elnbogen fest am Körper an, und wie charakteristisch ist nicht die immer wiederkehrende Haltung der rechten Hand mit dem Blumenszepter: es ist, als würde sie im Raume plötzlich aufgehalten, als stöße sie an eine Wand.

„Und studieren wir noch einmal die Silhouette der Vorderansicht. Obwohl

Aber beide Standbilder bestehen ja nicht einzeln für sich am Mittelpfeiler ihres Portales, sondern an jedes schließt sich auf beiden Seiten noch eine Figurenreihe an, die den Zusammenhang der höchsten Person mit ihrem Gefolge vermitteln hilft und so abermals auf dem Grunde der Architektur weiter zu leiten bestimmt wird. Denken wir an die voraus verkündenden Propheten bei der Jungfrau mit dem Kinde, an die Apostelschaar links und rechts vom lehrenden Christus, oder an die Vorfahren des Heilandes dort, an die Evangelisten und Kirchenväter hier, so haben wir schon den Bedarf an Einzelgestalten beisammen für die Entfaltung in die Breite mit ihrer Korresponsion beider Hälften um die Mitte, die sich zugleich als ihre Dominante ausweist. Aber die Einschaltung dieses Pfeilers in die Portalöffnung ist auch selbst schon eine künstlerische Neuerung, die wir nicht unbeachtet hinnehmen dürfen, wo von der Komposition des Bildwerks nach den Gesetzen der Reihung und Gruppierung die Rede sein soll. Die früher einheitliche Öffnung des Mitteltores, die wir noch in der Westfassade von Chartres beibehalten fanden, wird nun eine paarige, und der Eingang selbst bleibt doch die Hauptsache, nach deren Funktion und ihrer Erfüllungsweise sich das Ganze bestimmt, und zweifellos auch vom erlebenden Besucher, der da ein- und ausgeht, beurteilt wird. Hier liegt also eine paarige Komposition zugrunde, und durch die Einstellung der isolierten Einzelgestalt am Mittelpfosten wird die Gliederung des Bildwerks eine dreiteilige: die symmetrisch-korrespondierenden Flügel erhalten ihre herrschende Zentrale, den festen Kern

---

die Figur in Bewegung ist, obwohl sie mit Absicht unsymmetrisch komponiert ist, — denn man hat das Kind auf die eine Seite geschoben — wie senkrecht und säulenhaft baut sich das Ganze auf! Man kann links und rechts das Lineal anlegen. Das eine Bein tritt nach der Seite, aber Arm und Schultern schieben sich senkrecht darüber, die eigenmächtige Bewegung des Fußes wieder ausgleichend. —

„Es ist wahr, daß bei Werken ersten Ranges das „Gezwungene" weniger gefühlt wird. Wir haben dann den Eindruck von Wesen, die sich nach den Regeln eines gewissen Zeremoniells bald gemessener, bald gezierter, aber mit Freiheit bewegen. Ich denke u. a. an die feierliche Madonnenstatue des Musée des monuments français (jetzt im Lichthof des Musée de Cluny, unterhalb der Galerie oben an der Wand angebracht), die in nächster Nähe des Pariser Marienportals von Notre-Dame gehört, an die knospenhafte der Nordfassade dieser Kathedrale, oder die graziöse der Südfassade von Amiens. — Doch solche Gestalten unterscheiden sich von ihren geringen Schwestern nicht sowohl der Art als dem Grade nach. Das Problem war hier das Gleiche, es ist jedoch mit einer Meisterschaft gelöst worden, daß wir beim Anschauen des Kunstwerks der Art und Weise seiner Entstehung nicht gewahr werden. Es ist hier in zwangloser Weise die zugrundeliegende Blockform „gänzlich aufgegangen in eine reine Bilderscheinung". (W. Vöge, a. a. O. 313 ff.)

der seitlichen Figurenreihen; es entsteht aus der paarig gesonderten Mehrzahl die Gruppe. Nun aber steht der Mittelpfeiler solches Doppelportals für sich selbst in näherer Beziehung zu dem Türsturz, den er trägt, und zum rundbogig umrahmten Tympanon oder zum spitzbogig geschlossenen Giebelfelde darüber; dieser Zusammenhang nach oben verstärkt die Bedeutung der Dominante im Ganzen, kann die Statue unten aber auch durch eine höhere Instanz im Relief zu ihren Häupten empfindlich beeinträchtigen.

Jedenfalls ist es ratsam, zum Vergleich unsern Blick einmal zurück zu wenden zu der älteren, nicht minder vollendeten Lösung, wie wir sie schon im ersten Bande als Beispiel solcher Gemeinschaft bildnerischer Gestaltung mit dem rundbogigen Portal, also noch in romanischer Form, an der „Goldenen Pforte" von Freiberg in Sachsen vorausgesandt haben. Dort wurde die Gesamtkomposition mit der kunstreichen Canzonenstrophe verglichen, die als „Sonett" bekannt ist. Seither aber haben wir in der ersten Hälfte dieses Bandes festgestellt, daß die gewöhnlich als dreiteilig aufgefaßte Strophe ursprünglich als zweiteilige Einheit anerkannt gewesen ist, deren zwei ungleiche Abschnitte durch den Wechsel der Tonart, die noch von Dante so genannte und im Einklang mit Isidor von Sevilla so erklärte „Dïesis" auseinander gehalten werden. Bezeichnen wir die so erfolgende Trennung der beiden immer gegebenen Bestandteile der Komposition mit einem Horizontalstrich, und setzen wie bei einem Bruch den Zähler oben, den Nenner unten, erinnern uns jedoch an die früher gegebene Darlegung, daß der Verlauf der dichterischen Form, von der wir reden, *nicht als eine absteigende genommen werden darf*, wie sie gemeinhin geschrieben und gedruckt zu sehen ist, sondern vielmehr *als eine ihrem innersten Wesen nach aufsteigende*, dann haben wir auch den beiden Vierzeilern oder Quaderni die Stelle des Nenners, den beiden Dreizeilern oder Terzinen die des Zählers einzuräumen, d. h. in unserer Formel erst einmal die Gesamtzahl der Verse, die der erste Abschnitt umfaßt, als noch nicht weiter gegliederte Reihe von acht Zeilen nach unten zu bringen, und die Gesamtzahl der Verse, die der zweite Abschnitt nach der Dïesis noch hinzubringt, als ebenso noch nicht weiter gegliederte Reihe von sechs Zeilen nach oben zu stellen, demgemäß vorläufig ganz neutral zu bezeichnen: $\frac{6}{8}$ mit Angabe der Richtung von unten nach oben: $\uparrow$ Erst auf grund dieser zweiteiligen Urform, wie sie durch den Tonwechsel beim gesungenen oder musikalisch begleiteten Vortrag immer ent-

stehen mußte, ergeben sich dann die verschiedenen Möglichkeiten weiterer Gliederung, die Dante ausführlich beschrieben hat, und zwar nach dem Gesetz der Parigkeit, so daß der Form nach je eine Hälfte die Wiederholung der andern gibt, natürlich die zweite Hälfte die der ersten, die als Vorbild neu hervorspringen mag, indem sie das Gesetz der Reihenfolge aufstellt, dem die Wiederholung sich anschließen muß. So entstehen als Variationen von $\frac{6}{8}$ folgende Formeln: ↑ entweder $\frac{6}{2 \times 4}$ oder $\frac{2 \times 3}{8}$, und endlich die heute geläufigste $\frac{2 \times 3}{2 \times 4}$↑ d. h. entweder die paarige Gliederung der bisher einheitlich verlaufenden acht ersten Verszeilen in zwei Quaderni oder Vierzeiler (nach dem Reim-Schema a b a b oder a b b a), auf die dann die ursprüngliche, noch ungegliederte Einheit des zweiten Abschnittes, die 6 fortlaufenden Zeilen folgen. Dem Aufstieg entsprechend wäre hier von Frons oder Caput, Stirn oder Kopf des Ganzen, und von zwei Stollen oder Füßen zu reden. Dies ist somit eine Differenzierung zur dreigliedrigen Canzonenstrophe. Und ebenso verhält es sich bei der zweiten Möglichkeit, wo der erste Abschnitt als ungegliederte Einheit bestehen bleibt, der zweite sich jedoch paarig in zwei Terzinen zerlegt (nach dem Reimschema c d e c d e oder c d c e d e u. dgl.). Hier wäre dem Aufstieg entsprechend nicht statthaft von Coda oder Schweif reden, sondern dies dürfte nur bei der urprünglichen Einheitsform $= \frac{6}{8}$ geschehen. Die vollentwickelte Form des Sonetts erreichten wir dann erst mit der letzten der oben aufgeführten Möglichkeiten, wenn die Spaltung in gleich sich wiederholende Hälften sowohl im ersten wie im zweiten Abschnitt erfolgt, also die doppelpaarige Gliederung des Ganzen, in zwei Quadernien und zwei Terzinen eintritt; hier bleibt die ursprüngliche Zweigliedrigkeit als gültige Hauptteilung bestehen, und der sekundäre Wert der Unterteilung in zwei Paare wiederholbarer Versbündel, Vierzeiler und Dreizeiler, läßt sich nicht mehr verkennen.

An einem romanischen Portal mit zwei Vierteilungen an den Seiten und zwei Dreiteilungen oben (der Archivolten und Einkehlungen dazwischen) würden wir die vollentwickelte Komposition nach Art des Sonetts anerkennen, oder im Skulpturenschmuck zwischen den Rundstäben unten und Rundbogenwulsten darüber die Analogie nachzuweisen versuchen, wenn es darauf ankäme die genaue Über-

einstimmung der poetischen Form mit der bildender Künste darzutun. Solange neben der einfachen Portalöffnung die Gewände mit der bilateralen Symmetrie ihrer Glieder und ihres Schmuckes bestehen, wird sich immer die Ähnlichkeit mit den beiden Stollen des Sonetts aufdrängen, denen die rundbogige oder spitzbogige Verbindung den „Abgesang“, wie die Metriker sagen, oder den „Aufgesang“, wie wir seiner Stellung über den untern Teilen entsprechend sagen könnten, oder — um jeden Gedanken an den Auftakt oder Vorschlag zu vermeiden — als „Hochgesang“ bezeichnet haben.

Tritt nun aber ein Mittelpfeiler in die Portalöffnung, wie in Amiens, und teilt diesen bisher einheitlichen Schaltraum in einen paarigen Eingang, so entsteht, wie gesagt, unten die dreigliedrige Fassung, wie ein Flügelpaar um den Körper oder wenigstens das Rückgrat eines Vogels, und die Dominante unten gipfelt sich notwendig auf zu einem bekrönenden Abschluß im Tympanon oder Giebelfeld, d. h. zu einem vierten Bestandteil, gleichwie in der doppelpaarigen Komposition des Sonetts, und diesen würden wir erstrecht „Hochgesang“ oder nach den Gliedmaßen des Lebewesens, das wir vergleichen, seine Stirn (frons) oder Kopfstück (caput) benennen, das Haupt, das auch die Krone tragen mag.

Auch so aber bewährt sich die Gesamtkomposition der Portalanlage, nun folgerichtig in der Gotik ausgestaltet, wie wir dies schon an der Westfassade von Chartres als Erstlingsversuch mit reichem Bildwerk hervorgehoben haben, als eine Offenbarung aus dem Innern der Kirche, eine Ausströmung ihres Inhalts aus dem Allerheilígsten am Hochaltar, die einladend und einleitend den ankommenden Besucher empfangen soll und wirksam zusammenfassend vorbereitet. Die Komposition der Ouvertüre ist nicht nur ein Präludium sondern selbst eine wohlgegliederte sinnvoll fortschreitende und zu entsprechenden Höhepunkten aufsteigende Einführung in das eigentliche Hauptwerk. Wäre sie sogar eine Spiegelung des Ganzen vor dem Eintritt über dessen Schwelle selbst?

C. CHORSCHRANKEN UND KREUZGRUPPE

ALLERHEILIGSTES

Seitdem der berühmte Lettner der Kathedrale von Reims durch spätere Umbauten beseitigt worden ist, besitzt nur Deutschland im Dom von Naumburg an der Saale[1] noch das vollwertige Beispiel einer Gesamtkomposition der Eingangswand des Allerheiligsten, mit ihrem Kreuzportal in der Mitte und den beiden anschließenden Bestandteilen der Chorschranken, die das Lektorium samt Sängerbühne tragen. Es ist eine reichgeschmückte Fassade, über die man hineinblickt in die vielteilige Wölbung des Polygonschlusses. Sie gliedert sich ihrer ganzen Breite nach in drei gleiche Abschnitte, über die der Giebelaufbau des mittleren hinausragt, und über jedem der drei nebeneinander gereihten Stücke wiederholt sich durch Säulchen an der Brüstung die nämliche Teilung.

Über dem Sockel der Wand, der an den Ecken vortritt, erheben sich je drei Mauerblenden, die durch dreimal drei Säulen mit ihren Bogenverbindungen gebildet werden. Ein Paar von Spitzbogen, auf den vorderen drei Säulen aufsteigend, gibt die äußere Umrahmung der fensterähnlichen Nischen, die wieder durch je drei innere mit einem Paar von Kleeblattbögen überspannte Säulen geteilt sind, während ein schlichter Vierpaß darüber das Bogenfeld durchbricht. Sämtliche Säulen dieser vier Blendarkaden stehen ganz frei, und das Laubwerk der Kapitelle gehört zu den Meisterwerken der frühgotischen Skulptur. Über der blinden Fensterreihe hängt der Rest der oberen Mauerschicht in Gestalt scharfprofilierter Dreiecke vom Kranzgesims herunter. Dieses selbst besteht aus einem Streifen aufsteigender Blätterreihen, in denen Naturnachahmung und tektonische Stilisierung aufs Wunderbarste vereinigt sind; die beiden Hälften geben zwei unter sich verschiedene Vorbilder wieder. Über ihnen springt schattend die ausgezackte Bogenkante vor, auf welche

---

[1] Vgl. Schmarsow, Die Bildwerke des Naumburger Domes, Magdeburg 1892 mit Tafelwerk. Ansicht des Lettners Tafel XIV, die Bildwerke T. XV—XVIII.

die Brüstung der Bühne aufsetzt, die vermöge ihrer Ausdehnung als Kanzel und als Sängerchor zugleich diente.

Der Eingang in der Mitte, zu dem drei Stufen hinanführen, ist durch einen Vorbau mit Spitzgiebel zu einem eigenen Portal entwickelt. Dessen rechtwinklig vortretende Seitenwände sind innen gegen die Tür zu ausgeschrägt, in halber Höhe durch ein Gesims abgeteilt, unter dem ein Paar kleeblattbogiger Blenden die Mauer gliedert, darüber mit Säulchen ausgesetzt, welche die Rippen der beiden Kreuzgewölbe tragen, die schräg gestellt hinter der Stirn des Giebels eingespannt sind. Sie entsprechen dem weiteren Spitzbogenpaar, das vorn in den Giebel einschneidend, in der Mitte ohne Schlußglied zusammenstößt, und dem engeren Paar der Tür, die durch einen Mittelpfosten in zwei schmale Hälften geteilt wird. Im Giebelfelde draußen ist wieder eine Vierpaßblende ausgeschnitten, in der ein Mauergemälde die Absicht farbiger Behandlung der ganzen Lettnerfront von vornherein bekundet. Es stellt den auferstandenen Erlöser tronend dar, mit beiden Händen, an denen die Wundmale sichtbar werden, hinweisend auf die Wahrzeichen seiner Rettertat, die zu beiden Seiten des Stuhles von Engeln gehalten werden. Die Halbfigur des Einen erscheint mit dem Kreuz, an dem die Dornenkrone hängt, und dem Kelch, in dem die Nägel stehen; die zur Linken mit der Lanze und dem Essigschwamm auf dem Ysopstab. Diese „Waffen Christi“ sind wie der Thronstuhl, die Nimben und der Gewandbesatz in vergoldetem Stuckrelief ausgeführt, ebenso wie die Umschrift des Rahmens in gotischen Lettern:

†ARBITER·HIC·SEDIS·ANGNOS·DISTINGVIT·AB·EDIS·(haedis)
†DURA·SIT·AN·GRATA·TENET·HIC·SENTENTIA·LATA·

Die Malerei selbst ist allerdings durch Auffrischung mehr oder minder entstellt, läßt jedoch in der Zeichnung sowohl der Gesichtstypen wie der Gewandfalten noch den spätromanischen Stil unzweifelhaft erkennen, dem auch die breite Bildung der Körper und der Thronstuhl mit hoher durchbrochener Lehne, Schemel und länglichem Polster auf ausgetieftem Sitze entsprechen. Dieser strenge Stilcharakter bestätigt wie die Übergangsform der Schrift die Entstehungszeit des ganzen Schmuckes um 1260—70.

Der Mittelpfosten der Doppelpforte mit dem darüberliegenden Sturz ist dazu benutzt, das große Kruzifix daran aufzurichten, so daß die Arme Christi sich über beide Türöffnungen breiten. Die beiden Engel, die sonst wohl an den Kreuzarmen der Holzkruzifixe schwebten, sind hier in den Spitzbogenfeldern darüber angebracht und schwingen heraufsteigend das Weihrauchfaß gegen das Haupt

voll Blut und Wunden, in dem sie den Gottessohn verehren. In den Schrägen des Vorbaues haben, wie in kapellenartigem Tabernakel, in gleicher Höhe mit dem Gekreuzigten Maria und Johannes ihren Platz gefunden. Und außen an den Stirnseiten der beiden Gewände scheint noch ein andres Paar gestanden zu haben: die Konsolen dafür sind erhalten und in entsprechender Höhe neben dem Ring der angeschmiegten Säulenkapitelle die Löcher für Eisenstangen zu sehen, mit denen die Statuen befestigt waren. Wir können nur die beiden Schutzpatrone des Domes, S. Peter und S. Paul, vermuten, an deren gemeinsamem Festtage auch die Weihe der Kirche gefeiert ward.

Bei den biblischen Personen, dem gekreuzigten Gottessohn, dem Lieblingsjünger und der Mutter Maria handelt es sich darum, geheiligte Typen zu geben, die von der Lehre der Religion mit tausend Beziehungen umsponnen, von der Kunst in altgewohnter, nur leise und unvermerkt sich wandelnder Form wiederholt zu werden pflegen. Hier aber ist doch ein beträchtlicher Schritt vorwärts geschehen. Die menschlich Nächsten stehen im Anblick des geliebten Opfers, als Zeugen seines furchtbaren Todes da, und der Schmerz, der ergreifend sich äußert, die erlittene Qual des Dulders am Kreuze selbst, wenden sich an Auge und Seele des Betrachters, der durch sie in eigenster Person zum Nacherleben des Weltereignisses gebracht und immer aufs Neue zum Zeugen geworben wird. — Die altertümliche Strenge des Stiles, die Gemessenheit der Bewegung, die Starrheit der Gebärde, in der die frühere Zeit das bleibend Bedeutsame zu versinnbildlichen suchte, ist hier dem vollen menschlichen Empfinden, der freien künstlerischen Darstellung gewichen, wenn auch immer noch in typischer Allgemeingültigkeit. Noch kann es sich nicht darum handeln, den Ablauf des Geschehens selber zu fassen; das verbietet schon die Stellung der Gruppe an diesem altarähnlichen Tabernakel. Deshalb verteilt sich der Ausdruck zwischen Johannes und Maria, vereinigt sich in Christus die Sterbensnot mit dem Sieg über den Tod, in dem sein göttliches Wesen schon triumphiert, so daß die Engel dem heiligen Leib des Herrn huldigen.

Marias Gestalt scheint in der reichen Fülle und kleinen Fältelung ihrer Kleider fast zu verschwinden, wenn auch das Knie des linken Beines deutlich genug ihre Stellung anzeigt. Über dem lang herabfließenden Gewande trägt sie den Mantel, über Kopf und Schultern geschlagen, fest zusammengefaßt unter der rechten Hand, die sich flach mit ausgestreckten Fingern auf die Brust legt. Und die linke Seite des Schleiers öffnet sich nur, weil die Hand sich hebt,

den Beschauer, dem sie ihr Antlitz zukehrt, auf den Gekreuzigten hinzuweisen. In ihren Zügen liegt allerdings der bittere Kummer ausgeprägt; auf das Weh im Herzen preßt sich die Hand, kein Jammerlaut ringt sich empor. In aufrechter Haltung findet die ernste Matrone Fassung genug, aus eigenem Antrieb die Rolle der Vermittlerin selbst zu übernehmen. In der tiefen Verhüllung liegt die großartig einheitliche Wirkung der Figur beschlossen; denn nur das Antlitz, das der Schleier mit seinem Schatten umrahmt, und die Hände, die sprechend das Faltengehänge zurückschieben, wenden sich an uns, — bis das gefurchte Kleid des Grams die hehre Gestalt der Mutter wieder völlig birgt.

Johannes dagegen kehrt uns die haltlose Seite des Jüngers zu, der den Meister erliegen sah. Vergebens reckt er sich rechts empor und rafft den Mantel zusammen, unter dessen übergeschlagenen Falten er die Hände ringt. Das geknickte Bein weiß nicht, wo die Sohle des nackten Fußes auftreten mag, und das Auge nicht, wie es den Anblick dieses Toten ertrage. Verzweifelter Schmerz beklemmt seine Brust, und ein Tränenausbruch zuckt bereits in Wangen und Brauen. Das lockige Haupt ist seitwärts herumgeworfen und zeigt uns die entstellten Züge eines Gesichts, das auch in Ruhe keineswegs einem Schönheitsideal entspräche. Desto mehr entspricht es dem Charakter oder richtiger dem Gemütszustand, der hier gegeben werden soll. Sichtlich geht der Künstler darauf aus, den höchsten Grad zerknirschter Ergriffenheit darzustellen, sei es, weil nur dieser Eindruck macht bei der Herzen Härtigkeit in seiner Gemeinde, oder weil er durch das Vorbild die religiöse Empfindung auch der Empfänglichen zu dieser Stärke entfalten möchte. Deshalb sichert er die Wirksamkeit des Ausdrucks durch die Wahl eines volkstümlichen Typus, durch die gewöhnlichen, etwas breiten, in der Betrübnis nicht veredelten Formen des heimatlichen Stammes, wo er gelebt und beobachtet hat. Die mimetische Ansteckungskraft ist unleugbar.

Die Frage, wie weit der Künstler mit diesen beiden Gestalten hat gehen wollen, wie er seine Aufgabe im Ganzen faßt, kann vollends erst die Hauptfigur, sein Christus selber beantworten. Freilich schwingen geschäftige Himmelsboten von beiden Seiten ihr Rauchfaß zu Häupten des Dulders, — etwas heftig und ausgreifend gar, wie Chorknaben in der Sakristei, wenn es gilt die Kohlenglut wieder anzufachen — doch gewiß das Rauchopfer der Kirche vor dem Corpus Domini zu bedeuten. Sonst aber hat der Bildner zur Verherrlichung seines Gottessohnes nur menschliche Gaben aufge-

boten. Vor allen Dingen ward eine so kraftvolle Leiblichkeit als Unterlage für den Ausdruck des Leidens notwendig erachtet, daß wir auch da nicht nur das unerschrockene Einverständnis mit den Grundbedingungen der statuarischen Kunst erblicken, sondern gewiß auch den Einklang mit der Lebensanschauung der Zeitgenossen durchfühlen, die den glänzenden Niedergang der Hohenstaufensonne mitangesehen haben. Weniger als je kann der Künstler hier auf die Durchbildung des ganzen Körpers verzichten. Und er gibt ihm nicht die vornehmen und schlanken Formen, die wir am Triumphkreuz der Liebfrauenkirche in Halberstadt zu sehen bekommen, noch die etwas zahme Schönheit der obersächsischen Beispiele, sondern derberen Bau, den auch der frühere Vorgänger im Halberstädter Dom bevorzugt hatte, und gibt ihm dazu einen Charakter von Großartigkeit, durch den dieses Skulpturwerk sich von vornherein gegen jene Schnitzarbeiten in Holz vorteilhaft abhebt. Seine Kenntnis des menschlichen Leibes läßt freilich auch noch Mängel genug entdecken. Besonders der Brustkasten ist dürftig und in der Breite sehr zukurzgekommen — gegen den aufgetriebenen Leib und die Weite des Beckens, die durch das Lendentuch wohl verhüllt, aber in der Wirkung fürs Auge wieder verstärkt wird. Die reichgefältelte Draperie hängt bis zu den Knieen herab, legt sich fast anschließend über den rechten Schenkel, während ein Knoten über der linken Hüfte die tiefdurchfurchte Stoffmasse zusammenfaßt. Sie bewährt den malerischen Sinn des Meisters und unterbricht wirksam den nackten Körper, dessen Behandlung durch die Einfachheit, die sich auf die Hauptsachen beschränkt, den Eindruck der Wahrheit, die hier gewollt wird, mildert und klärt. Zwischen den muskulösen Armen hängt auf kurzem Halse der breite deutsche Kopf mit ebenso malerisch gehaltenem Haarschmuck nach der rechten Schulter hinüber, fast mehr durch die Last der schwerfälligen Dornenkrone bedrückt, als erschöpft im Kampf mit dem Tode. Die vollen Strähne des gewellten Gelocks, die breit auf die Schultern strömen, und der kurzgehaltene Backenbart, der einem Kriegshelden wohl anstünde, vollenden den Ausdruck wuchtiger Kraft. — Und diese Leibesstärke wenigstens scheint fast ungebrochen, auch nach der Todesqual, deren Anzeichen in seinen Zügen nachwirken. Bei der klaffenden Seitenwunde, die uns gezeigt wird, kann kein Zweifel bestehen, daß der Künstler den toten Erlöser hat darstellen wollen; aber die lastende Schwere eines willenlosen Leichnams ist vermieden, und das Antlitz (das freilich durch rohe Bemalung nachträglich entstellt ist) bewahrt soviel Spuren des Lebens, als wäre der letzte Seufzer

noch nicht entflohen. Die untere Kinnlade freilich ist herabgesunken, der Mund geöffnet und die bleckenden Zähne sichtbar; doch die Oberlippe wird etwas aufgezogen, die Nasenflügel sind vom Odem gebläht, während die Augenlider sich müde gegen die Schläfen strecken, nicht ohne merklichen Zusammenzug der Brauen. Dieser Kraftmensch, der das Schmählichste geduldet, macht keinen Anspruch auf erhabene Hoheit; aber desto erschütternder wirkt das Opfer des Lebens, das hier gebracht wird, auf alle, die so wie er als knorriger Eichbaum mit der Anwartschaft auf Dauer darinnen stehen, und denen die eigne Stärke das höchste Gut des Mannes dünkt.

Die volkstümliche Tonart, verständlich und wirksam, treffen auch die Reliefs, die oben an der Brüstung der Lettnerbühne hinlaufend die Leidensgeschichte Christi vom letzten Abendmal bis zum Gang nach der Richtstätte erzählen. Die beiden letzten freilich sind nicht mehr im Original erhalten, sondern Zutaten aus dem 18. Jhdrt. Derbe Sitte, rückhaltloses Gebaren herrscht in den echten Stücken wie in der Zeit, die sie geschaffen hat; aber welche Klarheit in der Anordnung der verschiedensten Auftritte, welche gleichmäßige Wirkung des ganzen plastischen Schmuckes an seiner Stelle!

Beim Abendmal sind außer Judas Ischariot nur vier Jünger gegenwärtig, weil der gegebene Rahmen kaum mehr fassen konnte, ohne Einbuße an Verständlichkeit des Inhalts zu erleiden. Jesus sitzt in der Mitte zwischen Johannes und einem Unbezeichneten, der eifrig dem Weinbecher zuspricht, auf der Bank hinter dem Tische; Petrus erkennen wir an der Schmalseite links, im Begriff einen Bissen in den Mund zu stecken, Andreas rechts in dem langbärtigen Kahlkopf, der ein Manteltuch über die Glatze geschlagen hat und herausschauend in die vor ihm stehende Schüssel langt. Auf dem Linnentuch, das mit farbigen Querstreifen durchwirkt ist, liegt ein Laib Brot mit dicken Scheiben und dem Messer dazu. Wie nur ein Krug, der im Kreise herumgeht, sind auch die beiden Schüsseln mit Fisch und Fleisch zum Zulangen für Alle da. Judas allein an der Vorderseite auf niedrigerem Schemel zur Linken, also neben Petrus, taucht soeben die Finger in den Napf mit kleinen Stücken darin, während zu gleicher Zeit der Herr von drüben her ihm einen Bissen in den Mund schiebt, indem er sorgfältig dabei mit der andern Hand den weiten Ärmel zurücknimmt, damit er nicht in die Schüssel gleite. — Mit vollendeter Sicherheit ist die Komposition für den Platz berechnet, den sie als Anfangsglied der Kette füllen soll. Zur Linken

rundet sie sich geschlossen ab, während die Diagonalbewegung von der Hauptperson zum Verräter scharf einschneidet, und öffnet sich rechts für das Auge des Betrachters, wo der Arm des Verhüllten festen Widerhalt gewährt.

Auch in der Auszahlung des Blutgeldes verschiebt sich der Schwerpunkt absichtlich nach links. Judas selbst, genau in der Mitte, beugt sich eifrig zum Empfang des Lohnes gegen den Hohepriester vor, der auf seinem Hochsitz thront, das linke Bein gemächlich über das rechte Knie geschlagen, so daß der Fuß mit dem Lederschuh frei herabhängt. Zählend läßt er die Münzen aus der linken Hand über die rechte gleiten und wendet das breite Antlitz mit glattgeschorenen Lippen aber spitzem Bart nach vorn; denn er horcht dem Geflüster eines Amtsgenossen hinter seinem Stuhle, der mit leichtem Druck der Hand den Arm des Oberen berührt. Judas aber hält mit beiden Armen das Ende seines Manteltuches, in das die Silberlinge rollen, und setzt in seinem Eifer sogar den einen Fuß auf den Rand des Podiums. Drei andre Schriftgelehrte, wie alle Juden an ihrem Spitzhut kenntlich, schließen im Halbkreis zur Rechten die meisterhaft gebaute Hauptgruppe ein. Der Mittlere wieder, ein breiter Kalmückenschädel mit ganz gemeiner Physiognomie, horcht dem jüngern Genossen, der in geschäftiger Heimlichkeit seinen Mantel zusammennimmt und unwillkürlich den linken Fuß erhebt, indem er sich ans Ohr des Nachbars beugt. So stecken sie alle die Köpfe zusammen, und der Betrachter mag schon aus der Ferne einen heimtückischen Anschlag vermuten.

In voller Breite dagegen entfaltet sich die Gefangennahme. Aber auch hier geht der Zug der Bewegung fühlbar von rechts nach links, — also von der Mitte des ganzen Streifens — aus; denn rechts im Vordergrunde schwingt Petrus mit beiden Fäusten das lange Schwert gegen den Knecht des Hohepriesters und trennt ihm mit der Spitze das Ohr vom Kopf. Nicht sowohl von der Wucht des Hiebes als vom Schrecken übermannt, sinkt Malchus in die Knie, gerade vor Christus hin, an den er soeben Hand anlegte, und erscheint nun wie ein Schutzflehender vor dem Herrn, der durch Berührung sofort die Verletzung heilt. So wird zwischen Petrus und dem Opfer seines Jähzorns die Mittelszene sichtbar: der Judaskuß. Schmeichlerisch drängt sich der erkaufte Jünger mit Hand und Lippen an den Meister, der milde und vornehm duldet, was er kommen sah, — mag ihn auch die liebkosende Hand des Abtrünnigen schmerzhafter berühren als der rohe Griff des Bewaffneten, der im selben Augenblick auf ihn zufährt. Mit geschultertem Schwert steht der

Scherge als Angreifer links, dem Verteidiger Petrus gegenüber, und packt mit hastiger Bewegung des linken Arms über Malchus hin den Rabbi, den sie suchen. Ein Gefährte leuchtet dabei mit einem Feuerbrand und versetzt damit den ganzen Auflauf in die Finsternis der Nacht, während im Hintergrunde das angstvoll dreinschauende Gesicht des Johannes und der herrliche Greisenkopf des fliehenden Andreas sichtbar werden. — So schlingen sich die verschiedenen Momente der Handlung in einen einzigen Gesamtauftritt zusammen, in dem nur die jähe Tat des Getreuen den Vorrang behauptet, weil sei es die Teilnahme des Künstlers für den kühnen Apostel überwog, sei es die Hervorhebung dieses Schutzpatrons der Naumburger Kirche besonders verlangt war. Für die letzte Erklärung fällt wohl die Aufnahme der nächsten Episode ins Gewicht, bei der Christus völlig weggeblieben ist: die Verleugnung durch Petrus im Hofe des Palastes.

Das Giebeldreieck des Portales schneidet eine Ecke der Bildfläche ab, und in dem schräg begrenzten Stück, das übrig bleibt, hat nur die stehende Magd und Petrus, wie Stufen hinansteigend, im Entweichen vor ihr Platz gefunden. Auch sie beide sind sprechend bewegte Gestalten. Die hurtige Magd legt dem Ertappten die Hand auf die Schulter und wendet sich, indem sie ihr Kleid im Zuschreiten aufhebt, in lebhafter Drehung nach links, um ja die Aufmerksamkeit der Wache auf den Gefolgsmann des Gefangenen zu lenken. — Nur Füllfiguren sind auf der andern Seite des Giebels die beiden Kriegsknechte, die dem gegebenen Rande gemäß hinabsteigen. Der Eine mit blankem Schwert auf der Schulter lehnt wenigstens gegen die Treppe, auf die er den einen Fuß gesetzt hat, während der Oberkörper sich nach rechts zu dem Gefährten beugt, der seinerseits, mit langer Lanze im Arm soeben im Begriff ist, nach rechts hin abzugehen. Sie bestimmen also für das Auge des Betrachters sofort die Richtung, die auf dieser Seite durchgeht und die Lage des Schwerpunktes in allen Reliefs nach rechts verschieben muß. Sie sind, wie ihre Spitzhüte bezeugen, als jüdische Häscher gedacht, die Christus aus dem Hause des Hohepriesters weggeführt haben zum Palaste des römischen Landpflegers und nun in der Vorhalle bleiben, indes ihr Hauptmann mit Christus ins Innere trat.

Diese Szene selbst, Christus vor Pilatus, im anstoßenden Relief, erscheint fast wie ein Gegenstück zur Auszahlung der Silberlinge auf der andern Seite. Wie dort der Hohepriester links, sitzt der Landpfleger rechts auf kurulischem Stuhle, während die Juden, mit Christus in ihrer Mitte zur Seite harren. Es ist der Augenblick

der Überantwortung gewählt, wo der vorsichtige Römer durch symbolische Abspülung seiner Hände das Odium von sich abzuwenden sucht. Genau im Kostüm eines kaiserlichen Grafen, mit der hochgerandeten Pelzkappe auf dem Kopf, erscheint der Richter und macht mit aufgerissenem Munde, — jedenfalls laut scheltend —, dem Unmut Luft, der ihn beim fanatischen Andringen der Juden überkommt, als echter Polterer, dem in der peinlichen Lage selbst nicht wohl ist. Der Anblick des schlichten Lehrers, der unberührt von all dem Gezeter vor ihm steht, hat ihn sichtlich betroffen, und er hält es für nötig, sein Gewissen wenigstens durch eine äußerliche Zeremonie zu beschwichtigen. So läßt er sich von dem hergerufenen Diener, der rechts herantritt, Wasser über die Finger gießen und verweist den Juden auf dies Zeichen, so daß die Antwort erfolgt: „sein Blut komme über uns!“ und die Gebärde auf die eigene Brust geht. Der haßerfüllte Ankläger und des Menschen Sohn, der römische Bramarbas und der dienstfertige Leibeigene mit seinem irdenen Becken geben samt der zweiten Reihe wieder ein lebensvolles Bild der Zeit und legen Zeugnis ab für die Beobachtungsgabe und die Gestaltungskraft des Künstlers, der es geschaffen.

Darnach bedauert wohl jeder Betrachter, daß die beiden letzten Reliefs mit der Geißelung und der Kreuztragung zerstört worden sind. Sie alle gingen von der Voraussetzung aus, daß bei diesem erzählenden Bilderzyklus von vorn herein Polychromie hinzukam. Wie die Säulen und Bogenreihen der einrahmenden Architekturteile mit ihren Türmchen und Wimpergen, ihrem Kapitellschmuck und überragendem Blätterkranz am Rande der Brüstung, waren auch die Reliefs farbig gedacht und ursprünglich im Einklang miteinander so ausgeführt. Einzelheiten, die hervorzuheben zum Verständnis wünschenswert erschien, wie Silbermünzen, Feuerschein, Waffenglanz und Pelzbesatz wurden mit Hülfe der Bemalung gekennzeichnet, wie andre Teile des Schauplatzes vergoldet oder Stoffe gemustert und Leitpunkte für die Blickbahnen mit auffallenden Akzenten versehen. Wir aber fragen nach Kompositionsgesetzen.

Die Größe der Figuren bestimmt sich genau nach derjenigen der trennenden Säulchen, auf deren Kapitellplatten ein andres Werkstück aufsetzt, aus dem die Türmchen mit den zu viert gereihten Wimpergen und der Blätterfries am Sims, der über diese Verdachung hinausragt, gearbeitet worden sind. So ist der Spitzbogenzahl entsprechend in jeder Abteilung für vier Personen vollauf Platz in einer Reihe; fünf rücken einander schon etwas nah auf den Leib. Deshalb werden meistens, wo es mehr Personen einzuführen gilt,

einige in zweite Linie gerückt und flacher gemeißelt als die vorderen, die fast völlig rund heraustreten. Es waltet also ein kräftiges Hochrelief, nur eben in dem Normalmaßstab der Figuren, den die Architektur anheimgibt, und diese hält damals ja noch an kräftigen Horizontalstreifen fest. — Die gleichmäßige Beschränkung der Personenzahl, die streng durchgeführt wird auch wo sie Opfer kostet (Abendmal), kommt der selbständigen Ausbildung der Einzelgestalt und ihrer freien plastischen Entfaltung sehr zustatten. Mit außerordentlicher Sicherheit beherrscht der Meister den Körper in diesen kleinen Dimensionen und verfügt über eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Gebärden, von denen eine Anzahl jedoch ersichtlich in der Tradition feststand. Geschmackvolle Gewandmotive, hier bedeutend und großartig, dort fließend und abgerundet, nirgends müßig als dekoratives Füllwerk, kommen hinzu und gewähren so harmonischen Genuß, daß wir fast zu würdigen vergessen, wie einheitlich hier das Zeitkostüm des XIII. Jahrhunderts mit der „biblischen“ Gewandung verarbeitet worden, wie wir die konventionell aus dem Altertum überlieferte zu nennen pflegen, — und wie verschiedenartiges Benehmen auch Stand und Charakter der Personen sich mit dieser Ausgleichung rein künstlerischer Art noch vereinigt. Das friedliche Abschiedsmal, das ein schmerzlicher Mißklang stört, das Gezischel der Juden bei der Bestechung des ungetreuen Schülers, das lärmende Gewoge beim nächtlichen Überfall rings um den meuchlerischen Kuß, die vordringliche Magd, die dem beherzten Apostel bange macht, geschwätzige Schloßwachen und der hochdramatische Auftritt vor dem Römer, — überall Beweise der vielseitigen Beobachtung des Künstlers und seiner einzigen Fähigkeit, die Grundsätze einer durchgebildeten Schulung mit dem Vollgehalt des Lebens und der Jugendfrische schlichter Wahrheit zu erfüllen. Seine Kompositionen offenbaren eine Energie der persönlichen Gestaltungsgabe und zugleich eine Höhe des allgemeinen Kunstvermögens, die wir lange genug unterschätzt haben. Sie dürfen getrost wetteifern mit französischen Meisterwerken der Frühgotik, mit deren Blüte in Reims dies Werk von Naumburg am nächsten zusammenhängt.

An die Triforiengalerie und den Lichtgaden dieser Kathedrale schließt sich ja das Hauptmotiv der Wandgliederung an, die unterhalb der sieben Reliefs, deren mittelstes vom Portalgiebel durchbrochen wird, den entscheidenden Charakter der rhythmischen Reihung in beiden symmetrischen Flügeln des überragenden Mittelstücks bestimmen. Die doppelpaarigen Blendarkaden hüben und drüben, mit ihren scharf einschneidenden Spitzbogen, enthalten ja eigentlich das

stärkste Bekenntnis zum Prinzip des Vertikalismus, dem die Zukunft gehört, und dessen durchgreifender Sieg erst die Gotik vollendet. Diese Proportionen sind es, die sich auch darüber im Obergeschoß, nur leichter noch und schlanker wiederholen müssen, um zu den Seiten des Mittelstücks mit seiner herrschenden Vertikalachse, das nämliche Gesetz der Zugipfelung aller Teile in Spitzbogen und Wimpergen mit Fialenrisen dazwischen, zu erfüllen.

DAS ALLERHEILIGSTE

Sowie wir uns diesen weitern Schritt zur Hochgotik vorstellen[1], so sind wir auch imstande, die letzte Frage zu beantworten, die für die Ausgestaltung des Allerheiligsten drinnen noch übrig bleibt, die Kernfrage des Ganzen: nach dem Kompositionsgesetz des Hochaltars, von dem schließlich alles Übrige, wie die Lettnerwand oder die offen durchschaubaren Chorschranken, so die Fassadengliederung mit dem gesamten System ihres bildnerischen Schmuckes, bestimmt wird.

Wir können sein eigenes System aus dem Beispiel konstruieren, das wir soeben betrachtet haben: es muß eine symmetrisch-proportional aufgebaute Einheit sein, um eine mittlere Vertikalachse als unverkennbarer Dominante, die ihren Platz im Haupt der Kathedrale dort einzunehmen hat, wo die Senkrechte vom Schlußstein des Chorpolygons auf die Längsachse des ganzen Kirchenraumes niedergeht, wo also die Tiefenachse des Langchors selber ihren Endpunkt findet, den nur noch der Kranz der Chorkapellen in radialer Ausstrahlung wieder umschließen mag. Nach der Zahl der Polygonseiten des inneren Chorhaupts mag sich die Zahl der Glieder des Altaraufbaues richten, also mindestens drei, dann gewöhnlich fünf, im äußersten Falle höchstens sieben betragen, aber niemals selbst sich mit einer geraden Zahl begnügen, die nur den beiden Flügeln zukommt. An die Stelle des Portalgiebels in der Lettnerwand tritt hier das Gehäuse des Allerheiligsten, der Schrein, der sich öffnen und schließen soll, wie die Pforten, und deshalb mögen auch beide Flügel sich durch Schutzdecken verdoppeln; aber ihr ursprünglicher Zustand ist der einer geschlossenen Schmuckwand, mit Statuen zwischen den aufsteigenden Diensten und Giebelspitzen über den Nischen, die sich anstelle der Fenster oder Arkaden öffnen. Daß auch die endgültige Lösung des Formproblems ihre Vorgeschichte hat, versteht sich von selbst.

[1] Vgl. die Abbildung des alten Lettners der Kathedrale von Reims nach einem Stich bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'arch. française.

Auf dem Altartisch, vor dem Schrein mit dem Allerheiligsten, oder an erhöhter Stätte auf dessen vielteiligem Aufbau, steht endlich das intimste Bildwerk, das die christliche Kunst geschaffen hat und zugleich das allerverbreitetste, das in keinem Hause fehlt: der gekreuzigte Erlöser selbst. Hier erst befinden wir uns von Angesicht zu Angesicht vor der Menschengestalt, von der die Stilbildung der mittelalterlichen Kunst ausgegangen ist und letztlich ausgehen mußte, dem Cruzifixus.

Welche Bedeutung diesem Urbild aller Gestaltung im Umkreis des christlichen Kirchenraumes innewohnt, wird nirgend so deutlich als an einem Künstlerpaar in Italien, die spät erst im Ablauf weniger Jahrzehnte, zwischen 1260 und 1320 etwa, den großen Gegensatz des romanischen und des gotischen Stils in der Wiedergabe dieses maßgebenden Ideals vor Augen stellen[1]. Niccolò und Giovanni Pisano gehören eng zusammen als Vater und Sohn. Und doch, — betrachten wir die entscheidenden Werke des Einen des Andern ohne des engen Familienbandes zu achten, das deren und Urheber verknüpft, — so könnte nach gewöhnlichem Bedünken ein Jahrhundert zwischen ihnen verflossen sein. Die Marmorkanzel im Baptisterium in Pisa von 1260 und die Marmorkanzel in Sant' Andrea zu Pistoja von 1301 enthalten die beiden Vergleichsstücke, die wir brauchen, die letztere Kirche besitzt auch ein bemaltes Holzkruzifix, das allen Anforderungen an unser Paradigma der Komposition entspricht. Der Christus des Niccolò Pisano ist ein Heldenleib, den man schmählich ans Kreuz genagelt, ohne seine Vollkraft und Manneswürde verletzen zu können. Der Christus des Sohnes hat für das Leben schon von Mutter Natur nur spärlich die Gaben entliehen, nur soviel — scheint es — um unter den Erdenkindern eine Spanne Zeit zu wandeln und ihnen die Nichtigkeit alles Fleisches zu zeigen. Im Tode vollends erscheint der nackte Körper, der am Marterholze hängt, wie ein gebrechliches Gefäß aus Haut und Knochen, nur ein Jammerbild. Die Brust ist eingefallen, der Leib geknickt, der ganze schwache Bau zusammengesunken. Nur das Haupt, das zur Seite geneigt, vornüber fällt, bewahrt in seinen edlen durchgeistigten Formen selbst im Elend noch ein Hoheitszeichen. Die große Seele, die mit ihrer Liebe die Welt umfaßt, entfloh aus diesem dürftigen Gehäuse, — das sagt der Anblick, und das will er eben. — Der Körper ist diesem Bildner nichts mehr als die ausdrucksfähige

---

[1] Vgl. meinen Aufsatz in der Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz, dargebracht vom Kunsthistorischen Institut Leipzig. (Verlag von A. G. Liebeskind) 1897.

Hülle des Geistes, der gewaltsam aus dem Innern hervorbricht und ungeduldig an dem Gefängnis rüttelt, das seine volle Ausstrahlung noch einschränkt. Deshalb wird von dem Knochengerüst und Gliederbau nur soviel angedeutet oder durchgeführt, als zum Verständnis seiner eingreifenden Bewegung oder seiner sprechenden Gebärde notwendig ist. Die mimische Funktion solcher Figur läßt sich auf ein paar Linien bringen, die sich hoch aufrecken oder in sich zusammenbiegen, mit dem Oval auf der Spitze, das sich hierhin hebt oder dorthin neigt, mit den Hebelarmen in mannigfaltiger Stellung zu einander, — das ist alles, was er bedarf für sein ausdrucksvolles Wesen und das leidenschaftliche Pathos seines Gottessohns. Der Bruch zwischen Vater und Sohn, in diesem engverwachsenen Künstlerpaar, bedeutet die Scheidung zweier Menschenalter, zweier langen großen Kunstperioden, in die das ganze Mittelalter sich auseinander legt.

ANHANG

Aus dem Westchor von Naumburg sei hier nur ein Beispiel aus der Reihe der Stifterstatuen nach Merz gegeben.

Markgraf Ekkehard II. von Meißen. In der Tracht der Zeit (d. h. der Entstehung nach der Mitte des XIII. Jh.) steht der Markgraf vor uns da. Die Figur zeigt die Haltung der Porträtstatuen, nur daß sich mit der im linken Bein deutlichen Grundhaltung ein hinzukommendes Motiv physischer Art, bestehend in einer Wendung nach links, verbindet. Indem diese Wendung nach der Standbeinseite stattfindet, wird das Standbein selbst nach hinten angespannt, und damit entsteht ganz von selbst Aktivität der Grundhaltung und stationäre Bewegung zwischen hinten und vorn. Die psychische Wendung findet im Ober- und Unterkörper auf derselben Seite statt, die Figur wirkt also realistisch. Der ganze Körper ist in eine andre Richtung gestellt als der Kopf, derselbe kann daher erhoben sein, aktiven geistigen Ausdruck zeigen. All dies zusammen mit dem momentanen Motiv, wonach diese aktive, sich als psychischen Vorgang darstellende Haltung eben eingetreten erscheint, läßt diese Figur unendlich lebendiger wirken, wie unmittelbar aus dem Leben genommen“ [1].

---

[1] Die innere Motivierung dieser und der zugehörigen Standbilder vgl. Bd. II S. 70—79. Ausführlicher in der Kunstzeitschrift Pan, Jahrgang II 1896 und mit großen phot. Aufnahmen in Lichtdruck in „Meisterwerke Deutscher Bildnerei des Mittelalters“, I.: die Bildwerke des Naumburger Domes, herausgegeben von August Schmarsow [und E. v. Flottwel], Magdeburg 1892.

IV. RELIEFKUNST

A. TYMPANONRELIEFS DES ROMANISCHEN STILS

VORHALLE DES DOMES VON LUCCA

Ein sehr bezeichnendes, wenn auch überraschend spätes Beispiel romanischen Stils bietet uns der Skulpturenschmuck der Vorhalle des Domes von Lucca. Am Hauptportal begegnet uns der früheste Meister, der hier tätig gewesen, Guido Bigarelli von Como, der die breite, aber niedrige Fläche des Türsturzes und das Tympanon im Rundbogen darüber gemeißelt hat. Die Vorderseite des starken Architravs enthält eine isokephale Reihe von dreizehn Einzelfiguren, Maria in der Mitte der zwölf Apostel stehend, nicht aufwärts schauend wie bei der Himmelfahrt, sondern nur als versammelte Zeugen der Glorie des Herrn. Von den Aposteln ist nur Petrus durch das Attribut der Schlüssel gekennzeichnet; die übrigen tragen Bücher oder Schriftrollen, oder sind einfach in sprechender Gebärde, wie Maria mit bekennend auf die Brust gelegter Rechten und staunend erhobener, von innen gezeigter Handfläche, hingestellt. Also fast nichts als eine Durchtaktierung der Breitendimension vermittels der wenig Abwechslung bietenden Gewandfiguren, bei deren Verfolg durch die einzige weibliche Erscheinung die Mitte den Akzent bekommt, der dann beim nächsten Mal des rhythmischen Vollzugs von ihr den Ausgang nehmen läßt zur Entfaltung nach beiden Seiten, und endlich von den kräftig gemusterten Ecksäulen der Einfassung, d. h. von außen nach innen zu ihr zurück. So weist Maria als Mater Ecclesia hinauf zur Vertikalachse des Tympanons, wo in spitz zulaufender Mandorla von zwei schwebenden Engeln der thronende Christus gezeigt wird. Die Anordnung dieses Tympanonreliefs ist durchaus symmetrisch: der Engel rechts eine genaue Wiederholung des Engels links, mit dem einen abwärts und dem andern aufwärts gerichteten Flügel, nur eben in entgegengesetztem Sinne, — sein Spiegelbild. Der göttliche Lehrer, mit dem Kreuz-

nimbus um das bärtige Haupt, erhebt die Rechte und setzt auch das Bein dieser Seite seitwärts vor, während das andere ruhig bleibt, ganz von der Kniescheibe aus gesehen, mit dem aufrecht stehenden Buch auf dem Oberschenkel, mit den Fingern der Linken gehalten. Überall sind die eingezeichneten Umrisse in einheitlicher Linie zusammengehalten, die Formen in ihrer ganzen Länge gleichmäßig hoch ausgerundet, ohne wechselnde Schwellungen und Senkungen nach dem Zug der Muskellagen. Klare Kurven, scharfe Ränder, symmetrisch-korrespondierende Zickzacklinien umschreiben das Ganze, — kein Zweifel, ein Meisterwerk byzantinischer Goldschmiedekunst, d. h. eine in feinstem Metallblech getriebene Arbeit, ist von dem Marmorarius gewissenhaft nachgeahmt worden. In den Zwickeln der Rundbogenreihe droben sind noch zwei Marmorreliefs von derselben Hand, der Engel des Matthäus und der Adler des Johannes, angebracht; aber die Reliefstreifen zu den Seiten des Mittelportals bis zu den Nebenpforten hin sind bereits das Werk einer fortgeschrittenen, wenn auch aus dem Atelier des nämlichen Meisters hervorgegangenen Kraft von überlegener Begabung. In zwei Reihen über einander wird links und rechts die Hälfte des Monatszyklus und unmittelbar von dieser Arkadenreihe getragen die Legende des Titelheiligen S. Martin von Tours in zweimal zwei Szenen ausgebreitet. Dicht unter ihnen liest man die Inschrift vom Beginn der Inkrustation der Wandfläche mit der Jahreszahl 1233 und den Namen zweier Vorsteher der Domopera, die keinen Anspruch haben für Künstler zu gelten. Die erste Hälfte der Monate von Januar bis Juni ist rechts vom Portal eingelassen, und will von rechts nach links verfolgt sein, während links von der Tür die zweite Jahreshälfte, von Juli bis Dezember anschließt, so daß der letzte Monat des Jahres und der erste, die sonst so nah verbunden werden, hier die äußersten Enden bilden. Zwölf Rundbogeu auf gedrungenen romanischen Säulen lassen in den Zwickeln nur geringen Platz für ganz kleine Medaillons mit den Zeichen des Tierkreises. Die Gesamtdisposition weist also wohl auf ein Elfenbeinkästchen zurück, dessen Vorbild der Marmorbildner vielleicht auch manche Vorzüge seiner Darstellungen, die geschickte Einordnung seiner dem Maßstab nach allerdinds recht länglichen Gestalten in den gegebenen Rahmen, die Richtigkeit der Proportionen, die Klarheit der bezeichnenden Gebärde verdankt. Die Nachahmung geht hier jedoch sicher nicht soweit, daß er nur wiederholt hätte, was er in der Elfenbeinschnitzerei vorfand. Jedenfalls erkennen wir den abendländischen Inhalt der Monatsbilder und den zeitentsprechenden

Charakter seiner Trachten als erfreuliche Zeichen der Selbständigkeit, besonders im Vergleich zu dem sonst verwandten Zyklus am Baptisterium in Pisa. Im engen Rahmen macht sich immer die Fülle mannichfaltigen Lebens fühlbar, die in diesen einfachen Vorwürfen drinsteckt. Nicht die Hand eines manirierten Meisters wie Guido da Como wiederholt die angelernten Mittel, sondern eher sind es Befangenheiten eines noch jungen, im Lernen begriffenen Nachfolgers, die sich hier z. T. ungelenk und entschieden derber, doch immer kraftvoll und liebenswürdig offenbaren.

Ganz auf eigene Rechnung müßten ihm aber die Geschichten des hl. Martin v. Tours gesetzt werden, die hier vielleicht zum ersten Mal auf toskanischem Boden erzählt werden und so schlicht und treuherzig alle Mitspielenden in der Tracht der Zeit, d. h. nicht des französischen Heiligen, sondern des comaskischen Künstlers, erscheinen lassen. Es sind nur vier Reliefbilder, deren jedes die Breite von drei Arkaden des Monatszyklus einnimmt. Der untere Rand ist als Boden für die Personen senkrecht eingetieft, der obere jedoch und die Seitenränder haben eine ziemlich breite Schräge, die mehr oder minder ausgekehlt gegen den Reliefgrund läuft und dort wieder senkrecht absetzt, so daß der Eindruck eines Rahmens aus hölzernen Leisten entsteht, die in den Ecken mit scharfem Diagonalschnitt zusammenstoßen. So ergiebt sich auf dem schmalen Vordergrund nur für eine, höchstens zwei Figurenreihen genügender Platz, oder richtiger, so kann nur die erste Reihe wirklich auf dem Boden stehen, während tiefer hinten befindliche nur selten einmal auftauchen dürfen. — Die Gestalten nehmen denn auch die ganze Höhe ein, so daß die gleiche Scheitellinie aller Köpfe vor der oberen Rahmenschrägung vortritt, Kopfbedeckungen oder Heiligenscheine bis an den Rand sich ausdehnen. — Immer blickt der glatte Reliefgrund überall durch, und die Angabe der Örtlichkeit kann nur durch körperhafte Requisiten versucht werden; daß nirgends eine Anwandlung zur perspektivischen Entwicklung des Schauplatzes oder malerischen Einbeziehung der Szenerie vorkommt, versteht sich von selbst und würde aus der ganz auf die Körper gestellten Rechnung der Komposition herausfallen. Arme und Beine, Gewandteile und Werkzeuge sind häufiger als in den Monatsbildern ganz rund heraus gearbeitet.

„Martinus monachus defunctum vivere fecit" besagt die Unterschrift des ersten Stückes, und dem entsprechend schreitet der Mönch mit dem Heiligenschein, gefolgt von zwei Brüdern seines Klosters, an das Sterbelager und streckt vom Fußende her gegen

den nackten Mann unter der Decke, dessen Oberkörper durch stützende Kissen gehoben wird, seine beiden Arme aus: in der Linken hält er sein Buch, die Rechte muß das Wunder vollbringen. Zu Häupten des Verstorbenen stehen die Angehörigen zu dritt, ein Weib und zwei Männer, mit gescheiteltem Haupthaar und starkem Vollbart der eine. Und siehe da, der Tote schlägt die Augen auf und blickt zum Gottesmann hinüber. Wir erzählen, wie die Komposition es fordert und anheimgibt. Die Gruppe der Mönche in ihren Kutten und Kapuzen, deren hochstehende Ränder die bärtigen Glatzköpfe wirksam umrahmen, die Bewegung des Heiligen besonders hat etwas Grandioses. Wie eine geschlossene Macht treten sie in das Haus der zagenden Familie. Das jüngste Mitglied, in vornehmer Tracht, noch mit dem Mantel um die Schulter, steht hinter der Bettstatt und weist wie bittend und empfehlend auf den Ausgestreckten hin, indem er mit dem Rücken der Hand die Decke berührt. Er hat die Klosterleute herbeigerufen. Ganz rechts legt das stattliche Weib die Linke auf das Rückenkissen des Lagers; das ist die Herrin in ihrem Recht der Krankenpflege. Der kampfgewohnte Burgvogt harrt in Ehrfurcht. Kein Mangel also an wirksamen Kontrasten.

„De Monacho presul es tu, Martine, vocatus“ lautet die Erklärung des folgenden Auftritts. Der Text geht zur Anrufung des Heiligen über, und dasselbe geschieht im folgenden Paar an zweiter Stelle; wir haben also vier Zeilen aus einem Hymnus auf den Schutzpatron vor uns. Und wenn im ersten Bilde die Mitte freiblieb für die magische Kraft des Segens, so finden wir jetzt in der Vertikalachse das Objekt der Handlung, die Mitra, die dem Mönche Martin von einem Bischof aufs Haupt gesetzt wird. Es ist der hl. Hilarius, der in vollem Ornat, von seinen Geistlichen gefolgt, links herein schreitet. Von der andern Seite kommt ihm Martin, schon ebenso angetan, sogar mit dem Pallium über der Paenula, entgegen und verneigt sich betend, um das letzte Abzeichen seines Hirtenamts zu empfangen. (Die Arme sind abgebrochen, müssen aber eben deshalb rund heraus gearbeitet gewesen sein). Auf beiden Seiten assistiert ein Geistlicher, indem er die Seiten seines Vorgesetzten mit flacher Hand berührt. Der Vorgang legte dem Künstler durch die zeremonielle Form, die vorgeschriebene Haltung der Mitwirkenden und die Wiederkehr der nämlichen Amtstracht, lästigen Zwang auf; aber es ist nichts desto weniger Abwechslung erreicht, und die Köpfe, die hier besser als anderswo erhalten sind, besitzen eine

physiognomische Lebendigkeit, die besonders bei dem mönchischen Zeugen mit kurz gehaltenem Vollbart hervorbricht.

Nicht viel mehr als getreue Wiedergabe des rituellen Bildes, wie man es im Dome selber sah, blieb auch in der folgenden, von diesem Gesichtspunkt aus allerdings hochwichtigen Darstellung übrig.

„Ignis adest capiti Martino sacra litante". Der Altar mit reichgeschmücktem Antependium nimmt vorn die Mitte ein; auf der Platte steht nur der Kelch mit der Patena darauf, das offene Meßbuch liegt daneben. Hinter dem Tisch des Herrn steht der hl. Bischof, mit dem Antlitz gegen den Beschauer gekehrt, und erhebt soeben beide Hände, deren Innenfläche zeigend, wie die Arme am Kreuz. Auf seinem Scheitel aber loht vor dem Heiligenschein eine Feuerflamme. Dies Wunderzeichen gewahrt sein langbärtiger Archidiakon, der im Chormantel zu seiner Linken steht, mit der Hand auf die Stelle des Textes weisend. Dagegen blickt der Subdiakon mit dem Rauchfaß, ganz rechts, wie müssig wartend, nach vorn heraus. Gegenüber, für den ablesenden Betrachter links, harren die beiden andern Diakone mit Büchern in den Händen, der eine näher, der andere weiter ab vom Altare, doch ebenso unberührt von dem Außergewöhnlichen, das dicht neben ihnen geschieht. Die fünf Gestalten sind, in ihrer symmetrischen Austeilung, mit biederer Wahrheit festgehalten; die aufrichtige Treue, bis an die Grenze des Bildnisses gewollt, nur in dem Gegensatz des alten Profilkopfes in seiner staunenden Wendung und des ganz frontal gesehenen, doch wie verklärten Heiligen zu einer berechneten Abweichung gesteigert, die vor kundigen Augen ihr Ziel nicht verfehlt.

Ebenso genau kommt es auch im letzten Relief auf die geringste Verschiebung des Gleichgewichts an, diesmal zu gunsten der Überlegenheit angesichts der unheimlichen Mächte des Bösen. „Demone vexatum salvas, Martine beate". Auch hier bannt die kirchliche Vorschrift des Künstlers Erfindung in ihre Schranken. Nur als Bischof in pontificalibus, unter Assistenz seines Klerus, genau nach dem Ritus, sogar mit dem Krummstab in der Hand, vollzieht auch der Heilige die Exorzisation. Grade die segnend vorgestreckte Rechte, auf die alles ankam wie auf das Zünglein an der Wage, ist abgebrochen, und damit die Richtung der Kraft wenigstens in ihrer Schärfe verlorengegangen. Sie traf ursprünglich wie ein Strahl das leidende Subjekt, den Besessenen, der von einem Wärter herangeschoben wird und unsicher auf seinen Füßen daher wankt (offenbar auch die beiden jetzt abgebrochenen Hände krampfhaft

geballt oder mit gekrümmten Fingern vorstreckte). Und aus dem Mund des einst angesehenen Bürgers, den noch sein langer Rock und sein Käppchen kenntlich machen, entweicht ein Teufelchen mit gierigen Krallen, die wohl die Habsucht der Wechslerzunft kennzeichnen sollen, die auch diesen Ehrenmann verblendet hat.

Die vier Historien sind vollgültige Beispiele einer einfachen, aber klaren Reliefkunst, die ihrer Schranken wohl bewußt doch den gestellten Aufgaben schon befriedigend gerecht wird, indem sie sich aller Vorteile der regelmäßig abgewogenen Komposition bemächtigt, um ihre wunderbaren Durchbrechungen der sonst unfehlbaren Gesetze zu versinnlichen. Als Ergänzung muß hier von vornherein die Bemalung mitgewirkt haben; denn das Kreuz auf dem Antependium des Altars ist aus rotem Marmor eingelegt, und die Austiefung der Sternfüllungen ist freilich für lavoro di commesso in Stein allzu flach, nur für dünnes Metallblech oder eingestrichene Pasta geeignet, aber auch sicher für Goldhöhung und Schwarzweißkontraste gemeint, denen wir an den Architekturgliedern der Portale durchweg mit demselben roten Marmor dazwischen begegnen. Das Ornat der Bischöfe wäre sonst gewiß nicht so sauber unterscheidend in allen Teilen abgegrenzt, die Kleidung der Laien, des Kaufmanns wie seines Wärters, nicht so eingehend den Kutten der Mönche und den Dalmatiken der Diakone gegenübergestellt worden, wenn nicht die entsprechende Färbung hinzutreten sollte. So erklären sich allein auch manche Besonderheiten der Gewandbehandlung, die Faltenzüge des Frauenkleides, die Kanten der Bettdecke, die Besonderheiten der Haartracht. Und erst so ermessen wir das einheitliche Zusammenwirken mit der lebendigen Charakteristik der Köpfe und der eifrigen Menschenbeobachtung, die sich in Wuchs und Haltung der Gliedmaßen schon in den Monatsbildern als realistische Gesinnung des Bildners aussprach.

Kein Zweifel, von demselben dem Namen nach unbekannt gebliebenen, aber viel reicher begabten Abkömmling des Guido da Como, von dem der Monatszyklus und die Martinslegende unter der Vorhalle des Domes von Lucca gemeißelt worden, ist auch die Gruppe des hl. Martin zu Roß, mit dem Bettler, für den er seinen Mantel zerschneidet, neben sich geschaffen worden, — die einzige monumentale Freiskulptur, die noch an der Fassade des romanischen Baues dasteht, und als solches Unicum auch das einzige Bildwerk aus dieser Zeit, das Italien aufzuweisen hat gegenüber den französischen Kathedralen, und das es etwa dem Reiter im Innern des Bamberger Domes, dem frommen König Stephan von Ungarn, an

die Seite zu stellen vermöchte[1]. Wir müssen hier auf die Analyse der Komposition verzichten, weil wir nur die Reliefs noch behandeln wollen.

Zur unverkennbaren Schulung in der Werkstatt des Guido da Como, die aus zahlreichen Reliefs in Pistoja noch heute dem Forscher entgegentritt, kehren wir zurück bei der Ausschmückung des einen Seitenportals der Vorhalle, zur rechten Hand des Eintretenden, die dem Lokalheiligen von Lucca, S. Regulus, geweiht ist. „La porta di San Regolo" enthält wieder, sowohl am Sturzblock wie im Tympanon des Rundbogens darüber plastischen Schmuck aus der nämlichen Zeit wie das Reiterdenkmal, aber von einer wesentlich andern, wenn auch gleich geschulten, ja schulgetreuer gebliebenen Künstlerhand. Die nämlichen Kompositionsgesetze, nur verfeinerte Gestaltenbildung.

Am Architrav wird uns ein verhängnisvoller Auftritt zwischen dem katholischen Bischof und den arianischen Herrn des Landes geschildert. Auf der linken Seite steht Regulus in vollem Ornat, begleitet von seinen drei Diakonen in feierlicher Prozession einzeln hintereinander; er hat die Rechte lehrend erhoben und reicht in der Linken ein großes Pergamentblatt dar. Sechs bewaffnete Vertreter des Kriegervolkes, lauter Laien freilich, treten ihm entgegen, also in Überzahl und unverkennbar mit drohenden Mienen, wenn auch in vornehmer Ruhe, mit ihrem beauftragten Rädelsführer voran, der ebenfalls ein Schriftstück hält. In feinfaltigen, bis über die Knie reichenden Röcken und weichen Mänteln, deren Ende auf der rechten Achsel befestigt ist, drei von ihnen mit einem kurzen Spieß auf der Schulter, scheinen sie doch mehr zur Vertretung ihres Standes oder nur ihres Standpunktes in anbetracht der Geistlichkeit gekommen, als zum Angriff auf das Oberhaupt der Kirche in der Stadt. Ohne die treue Durchbildung der Trachten und des ganzen Gehabens, ohne den Gegensatz der beiden Menschenklassen und den deutlichen Eindruck, daß es sich doch um ein geschichtliches Verhältnis handelt, das für eine von beiden Seiten, und doch wohl für die Minderheit der friedlichen Würdenträger, gefährlich werden kann, würde die Darstellung ohne Interesse bleiben. Was hier erreicht wird, verdankt sie nur dem Künstler; denn die Glaubenssätze, die auf den entrollten Urkunden verzeichnet stehen, sind für den Betrachter

[1] Vgl. darüber: Schmarsow, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890. (Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte, Erster Band.)

unten nicht leserlich, und wohl nie dafür bestimmt gewesen, obwohl ihr Wortlaut sorgfältig festgestellt sein wird. „Nos Ariani dicimus filium dei initium in divinitate abuisse“ heißt es auf Seiten der Vandalen; „Ego Regulus assero semper fuisse Deum patrem et filium et spiritum sanctum“ auf dem Manifest des römisch gesonnenen Bischofs. Keiner gestikuliert pathetisch, auch die Barbaren benehmen sich nicht im mindesten ungebärdig; alles Leben ist in die Köpfe gesammelt, deren Gesichter mit überraschender Feinheit gegeben sind, — eine beachtenswerte Leistung bei Figürchen von ungefähr zweiundsechzig Zentimeter Höhe. Für den Ausdruck ist, neben den großen Augen, der leisen Blähung der Nasenflügel, besonders die Zusammenpressung der Lippen charakteristisch, die auch jugendlicher Offenheit der Züge einen Beigeschmack herberer Klugheit verleiht.

Wie schmiegsame Gestalten beweglicher Frühgotik erscheinen dagegen die beiden Personen im niedrigen Tympanon trotz dem Rundbogen, der sie fest umschließt. Der Bischof und der Kriegsknecht, der ihn enthauptet, sind ganz allein miteinander wie an einsamer Stätte. Und doch ist der Kirchenfürst in vollem Ornat, behält sogar die Mitra ruhig auf dem Kopf, indem er mit gefalteten Händen demütig und geduldig seinen Nacken beugt, um den Streich zu empfangen. Tatsächlich taumelt er bereits; indem er sich vornüber neigt, sitzt auch das kurze Schwert schon halb im Halse. Der Scherge in gewohntem Kittel, barhaupt, steht dem Heiligen auf gleicher Höhe gegenüber, nach links ihm zugewendet, als hätte er ruhig auf sein Entgegenkommen gewartet, sei jedoch seiner Sache so sicher, daß er nicht einmal weit ausholt. Hinter ihm wächst ein einsames Pflänzlein, das an seinem kräftigen Stengel soeben erst das vierte Blatt entfaltet, als handle es sich statt um ein Sumpfgewächs, um eine Wunderblume, die aus dem Blut des Märtyrers entsprieße. Gewiß gibt die Haltung des Kriegsknechtes die Augenblicksbewegung wieder, wie der Bildner sie damals bei Handhabung des kurzen Schwertes zu sehen gewohnt war. Unter der fließenden Gewandung des Bischofs tritt zum ersten Mal die bewußte Klarlegung der entscheidenden Gliedmaßen auf, ja der durchgehenden Beugung des Körpers, der zuliebe die Casula mit dem Pallium wohl nicht soweit vornüber fällt, wie sie in Wirklichkeit täte, sondern mehr zwischen den Knien hängen bleibt. Die Kurve des Rückens schmiegt sich fühlbar dem Halbkreisbogen ein und bleibt in der linken Hälfte, um die rechte ganz dem aufrechten Burschen einzuräumen, mit dem Siegestriller des Erfolgs hinterdrein. Es ist eine

Komposition, wie in französischen Glasfenstern oder Elfenbeinplatten, in ihrer Weichheit fast niederrheinischen Übergangsarbeiten verwandt. In ihrer Schlichtheit und Lockerkeit bleibt sie unbekümmert um Raumfüllung durch Körperaufbau oder um Gleichgewicht der Massen, läßt sich ausschließlich durch die mimischen Werte der beiden Umrisse bestimmen und ist so ein schlagender Beweis, daß sie einer von Norden hereingedrungenen Richtung huldigt, als deren Träger noch immer nur die Magistri Comacini betrachtet werden können, zu denen Guido Bigarelli selbst und seine Schüler gehörten.

In der Vorhalle des Domes von Lucca erblicken wir also eine zusammenhängende Bildhauerschule, die für Ausbildung einer einheimischen toskanischen Skulptur wirklich in Betracht kommen konnte. Diese bleibt aber trotz langjähriger Einbürgerung in Toskana doch immer ein fremder Gast, während sie selber vielleicht nur hier, nämlich in Verbindung mit der romanischen Architektur pisanisch-lucchesischen Lokalstiles und unter den Bedingungen der mehr oder minder starken Marmorinkrustation, gerade diese Entwicklungsstufe erreichen konnte.

Versuchen wir diese Eigentümlichkeiten, die für das Schicksal der Schule selber entscheidend sind, noch einmal in voller Bestimmtheit zu erfassen. Die Comasken in Lucca, die nach Guido da Como die Vorhalle des Domes mit Reliefskulpturen geschmückt haben, arbeiten in ganz sicherer Werkstattübung, die uns in der Legende S. Martins und der Disputation S. Regolos mit den Arianern am ausgeprägtesten entgegentritt. Ihre plastische Vorstellung wird offenbar von der architektonischen beeinflußt. Sie meißeln figürliche Darstellungen im Dienste einer Baukunst, die gewohnt ist, mit einer ziemlich starken Marmorbekleidung über dem eigentlichen Baukörper zu rechnen, und die Dicke dieser Schicht von Marmorquadern übt ihre unwillkürlich bestimmende Macht über den Spielraum der plastischen Anschauung aus. Sie bilden ihre figürlichen Darstellungen außerdem an Türbalken und Bogenfeld darüber oder an fortlaufender Wandfläche daneben, mit der dekorativen Absicht, die Einzelbestandteile ihrer Kompositionen friesartig aufzureihen, sodaß sie annähernd die Wirkung von Rankenwindungen, symmetrisch wiederkehrenden Ornamentkörpern, wie z. B. Palmetten u. dgl. behalten, die man auf solchen Stellen von Alters her zu verwenden pflegte. So erscheinen die Monatsbilder wie streng abgeschlossene, wohl abgerundete Strophen eines Lehrgedichts. Daher das Festhalten an der isokephalischen Reihe der Gestalten, in starrer

Zusammenhangslosigkeit bei Guido selbst am Architrav des Hauptportals, in immer noch befangener Gegeneinanderführung zweier Parteien am Regulusportal, wo der zündende Funke noch nicht überspringt, der den Gegensatz zum Ausdruck bringen und das Schicksal des katholischen Bischofs entscheiden muß. Aber nicht minder herrschend bleibt dies Grundprinzip in der Überzahl stehender, aufrecht aneinandergeschobener Figuren in den vier Szenen der Martinslegende, wo sich größere Einheiten — der Ausdehnung nach gleich drei Monatsreimen des unteren Frieses — zusammenschließen, doch alle von gleicher Höhe. Dieser Aufgabe gemäß sind auch die Geschichten unter sich symmetrisch komponiert: in den beiden Stücken nächst der Tür gipfelt sichs in der Mitte, hier in einer, dort in zwei gleichwertigen Dominanten; in den beiden äußern Feldern links und rechts gruppieren sich die Gestalten in zwei Hälften, so daß die Zäsur in die Mitte einschneidet.

Aufs engste zusammenhängend mit diesen Regulativen für die Höhen- und Breiten-Ausdehnung erscheinen dann die Gesetze der Tiefenentwicklung, für die Reliefkunst nicht minder entscheidend. Die Marmorschicht, mit der die Backsteinmauer bekleidet ist, hat nur eine gewisse Stärke, der Sturz über den Türpfosten eine jeden Augenblick mit dem Auge des Eintretenden meßbare Dicke, und diese muß der Hauptmasse nach unzerstückelt erhalten werden, damit der Steinbalken nicht breche. Beide Rücksichten setzen der Ausbeutung der Tiefendimension sehr enge Schranken, deren Überschreitung der leitende Baumeister aufs strengste verbietet. Nur die obere Schicht wird vom Bildhauer zum geregelten Schalten darin verdungen, der Grund dahinter gehört dem Architekten, der Baubehörde. So sehen wir überall dies obere Drittel oder Viertel der Marmorquader fest umrandet. Die Fußlinie für die Figuren ist senkrecht eingetieft, genau nach dem Zollmaß, der Grund und Boden für die Personen vorgemessen. Die übrigen Seiten werden abgeschrägt, sodaß diese Ränder in primitivster Art die Funktion der Kulissen rechts und links und der Soffite oben erfüllen. Hinter solch schmaler Bühne schließt sofort die Wandfläche, d. h. die zusammenhängende unverletzliche Steinmasse als neutrale Szene ab. Die gegebene Höhe wird vollständig ausgenutzt, so daß die stehenden Figuren vom Fußpunkt bis an die Oberschräge reichen, und schon die zweite Reihe von Gestalten kann nur durch Kompromiß hergestellt werden, d. h. gleichsam durch Zwischenschieben — denn zum Fußen auf dem Boden ist für diese zwischen je zwei Vordermännern Hervorschauenden in Wirklichkeit kein Platz zugestanden.

So sind die Körper gleichsam zwischen zwei Glasplatten, der Oberfläche und der Grundfläche, eingeschlossen, — und so nimmt ganz von selbst die Stellung der Füße und Beine, die Bewegung der Arme, die Haltung des ganzen Rumpfes eine Verschiebung in Dreiviertelsicht an, sobald die Zahl der Figuren sich soweit mehrt, daß der Einzelne nicht nach allen Seiten frei auszugreifen vermag. Innerhalb dieser Grenzen aber strebt der Bildner nach voller Rundung, um so entschiedener, je weniger ihm die Kunstgriffe der Reliefperspektive, der Formenverjüngung und Scheinvertiefung bekannt sind. Fast möchte man sagen: abgesehen von der notwendigen Verschiebung und Abplattung zwischen den beiden Ebenen, die vorn und hinten das Reich abscheiden, wie eine Mittelzone zwischen dem warmen Leben der Wirklichkeit und der kalten Starrheit des Steins, — abgesehen von diesen unsichtbaren Scheidewänden, denkt er wie für Freiskulptur. Die wirksamsten Reize der Profilbewegungen, der Beziehungsreichtum zwischen den Gestalten des Reliefbildes, sind ihm noch nicht aufgegangen, d. h. die eigentliche Stärke dieser Kunstgattung noch verschlossen.

Gerade diese Beschränktheit der Tiefendimension, die wir im Zusammenhang denken mit der wirklichen Stärke der in dieser Gegend Toskanas angewendeten Marmorinkrustation, bestimmt genau das Wesen der in Lucca und Pistoja eingebürgerten Comaskenschule[1]. Sie bestimmt auch genau den Schritt, den sie zur Ent-

---

[1] Das Nordportal des Baptisteriums in Parma trägt die Namensinschrift des Benedetto Antelami und die Jahreszahl 1196. Der Architrav zeigt die Taufe Christi, das Mahl des Herodes mit dem Tanz der Salome und die Enthauptung des Täufers, in flachem Relief mit stehengebliebenem Rand oben und unten: die Pforten der Tür wie die Einfassung des Bogenfeldes sind mehr in der Weise ornamentaler Auszierung der Oberfläche behandelt, das Tympanon selbst jedoch mit der thronenden Madonna in der Mitte, den anbetenden Königen links und der Ermahnung Josephs zur Flucht rechts, hat völlig den Charakter des Kastenreliefs, nur noch etwas altertümlicher in den Typen und etwas unsicherer in den Übergängen von plastischer Rundung in die Grundfläche als in Lucca; dazu kommen deutliche Spuren von Vergoldung der Kronen, aber auch der Gewänder, die also farbig zu ergänzen sind.

Zu den Seiten des äußersten Portalbogens sind in den Dreiecken der Wandfläche rechteckige Vertiefungen mit einem stehenden Engel darin angebracht. Es wird also das Verfahren von den Reliefriesen auf die immer statuarisch wirkende Einzelfigur übertragen, und dies beruht offenbar auf der Verwendung von Vorbildern der Kleinkunst, Diptychonplatten aus Elfenbein, Grabsteinen u. a. In Parma geht man schon entschiedener in die Tiefe, mit dem Gedanken an Freiskulptur. — und dies zeigt sich ganz deutlich an den geschlossenen Wänden desselben Baues. Hier sind zur Gliederung der kompakten Mauermasse je zwei auf Postamenten aus dem Sockelrand vortretende Halbsäulen, mit teils antiken, teils derb romanischen

faltung der Freiskulptur zu machen imstande war. Die Martinsgruppe, an der Fassade des Domes über dem Portikus, steht auf Konsolen vor der Wand, mit dem Rücken an die Mauer gelehnt, und die vorspringende Ausladungsbreite dieser Konsolen bemißt die körperhafte Ausrundung des Bildwerkes selber. Denken wir nach Maßgabe dieser Kragsteine den Rahmen unten, oben und an den Seiten herumgeführt, so paßt die Gruppe völlig hinein, springt mit keinem Teil über die Randhöhe vor. Sie ist nicht nur nach diesen unsichtbaren Grenzen zurecht geschoben, sondern von vornherein in dieser Auffassung gedacht, — also eigentlich ein Kastenrelief geblieben.

ANHANG

DAS REITERSTANDBILD S. MARTINS MIT DEM BETTLER, AM DOM VON LUCCA

In voller Lebensgröße steht an der Stirnwand der Vorhalle, zwischen den zwei ungleichen Bögen auf kräftigem, selbst reich skulpierten Konsolenpaar, vor dem Hintergrund der geschlossenen Zwickelfläche, doch frei und voll ausgerundet, die Gruppe von drei Körpern, der junge Krieger S. Martin hoch zu Roß, nach links der Mitte des ganzen Baues zugewendet, und neben ihm, vor der Hinterhand des Gaules, der Bettler, der ein Stück des Mantels empfängt. Der Reitersmann in schlichtem Soldatenkleide ist im Begriff, dem frierenden Alten, der barfuß und halb nackt, im hemdartigen Kittel, des Weges kam, ein Stück vom eigenen Manteltuch herunter zu schneiden, und benutzt dazu kurzer Hand sein Schwert, (das lange schon abgebrochen war und erst neuerdings ergänzt worden ist, wie der Zügel am Kopf des Tieres, der ursprünglich ebenso wenig fehlte, wie die farbige Bemalung aller Teile). Wir haben es also mit einem umfänglichen Werke zu tun, das die Freiskulptur der

---

Kapitellen, als Träger eines geraden Balkens für das Bogenfeld aufgestellt. Zwischen den Säulen ist ein rechteckiges Fenster eingeschnitten, und über diesem eine rechtwinklige Nische für zwei Figuren darin ausgetieft. Sitzende oder stehende Gestalten — nur an zwei Seiten ist diese Ausstattung mit Skulpturen fertig geworden und bietet einmal ein stehendes Königspaar, das andre Mal zwei sitzende Könige nebeneinander — ganz von vorn gesehen, in dieser architektonisch kaum motivierten, also nur für statuarischen Schmuck angeordneten Wandgliederung, und zwar in fast voller Rundung des ganzen Körpers, also beinahe wie Freifiguren in Nischen aufgestellt; — aber die Behandlung ist einseitig, die Skulptur reliefmäßig geblieben. Hierzu gehörten wohl noch die jetzt im Innern auf der ersten Galerie aufgestellte stehende Jungfrau und ein sitzender Mann ebenso völlig von vorn gesehen.

christlichen Zeit auch in den besten Perioden regsamer Tätigkeit nur selten versucht hat. Die Aufgabe hat hier am Dom zu Lucca jedoch insofern eine Abwandlung erfahren, als es nicht für die Ansicht von allen Seiten, sondern fast ausschließlich für die Längsrichtung des Rosses berechnet ist, so daß sich dem ankommenden Beschauer die Gruppe fast wie ein Hochrelief darbietet. Dieser Eindruck wird noch entschiedener dadurch hervorgerufen, daß dem Reiter ein Fußgänger auf der zweiten Konsole hinzugefügt ist, zu dem er in lebendige Beziehung tritt und handelnd sich herumwendet, so daß alle bedeutsamen Glieder seiner Person auf der einen Seite zusammenwirken, die der Blick gewohnheitsmäßig von links nach rechts abzulesen versucht. Eben dadurch erhält das Bildwerk einen neuen Wert, der das Interesse steigert und die Bedeutung für unser Urteil vermehrt; es gewinnt den fühlbarsten Zusammenhang mit dem Hauptkörper der mittelalterlich-christlichen Kunstübung, der Darstellung von Historien. Obgleich S. Martin mit dem Bettler als möglichst selbständige Gruppe dort oben hingestellt ist, so bleibt diese doch ein Ausschnitt aus einer epischen Erzählung: es ist die erste Szene der Heiligenlegende, deren vier Hauptstücke uns drunten in der Vorhalle als Wandreliefs vorgeführt werden, und der Zusammenhang mit diesem weiteren Schicksal des Helden motiviert erst, weshalb der mitleidige Kriegsmann am Eingang des Gotteshauses solch Denkmal erhalten hat; der Ritter mit dem Heiligenschein um das jugendliche Haupt ist der Schutzpatron der Kathedrale geworden.

Damit sind unter den gegebenen Voraussetzungen zugleich entscheidende Vorzüge des Bildwerks bezeichnet. Es erzählt klar und verständlich den Vorgang, den es darstellen soll, und schließt die drei Wesen, die daran beteiligt sind, zugleich zu einer durchaus einheitlichen Gesamterscheinung aneinander, die auch in lebensgroßem Maßstab und voller Körperlichkeit ausgeführt, ihre monumentale Wirkung nicht verfehlt. Es ist als Erfindung wie als Komposition das Ergebnis gereifter Meisterschaft, ganz abgesehen von der technischen Sicherheit, die dazu gehört, drei solche Gestalten, deren eine noch dazu ein Schlachtroß ist, frei und rund aus dem Stein zu hauen. Bei der praktischen Herstellung kam dem Meister freilich der Umstand zustatten, daß der Tierkörper mit seiner einen Langseite ganz dicht vor die Mauer zu stellen war, so daß der schwere Rumpf in jeder Weise haltbar befestigt werden konnte. Außerdem wurden die Hinterbeine des Pferdes durch den davorstehenden Fußgänger so geschickt verdeckt, daß möglichst ruhige Haltung und starke Bildung bewahrt werden durfte; denn

das Auge des Beschauers bleibt unwillkürlich an dem Menschenkörper und seiner Bewegung hängen. Die Überlegung, daß eben dies Interesse an der menschlichen Beziehung auch die Aufmerksamkeit ganz für sich in Anspruch nimmt, hat den Künstler ohne Zweifel veranlaßt, das Tier, selbst als Gefährten des Reiters, soweit neutral zu halten als es nur dem Aufbau der Gruppe dient. Die Vorderbeine mögen in ihrer Gleichläufigkeit etwas hart und einförmig wirken; sie geben doch sicher die Voraussetzung lammfrommen Stillstehens anheim. Aber der Kopf auf hohem kräftigem Halse ermangelt nicht seinen Anteil am Zusammenspiel zu nehmen: in leichter Wendung nach vorn herum spricht das horchend aufgerichtete Ohr, das geöffnete Nüsternpaar und vollends das Auge, das seitlich herumblickt, genug, mit allen Sinnen gespannt, nach dem Ziel seiner Neugier zurück: zur Annäherung des Fremden und dem ungewohnten Verhalten des Herrn. Die Blickbahn des Betrachters, die bei ihm einsetzt, wird schon wirksam weitergeleitet zur Mitte des Gestaltenbaues und zum Knotenpunkt der Beziehungen, der den Aufschluß gibt.

Der Reitersmann sitzt fest und grade im Sattel, indem der Oberkörper sich fast in ganzer Breite nach dem Frontalaufbau der Gruppe herumdreht, so daß der hochaufgerichtete Kopf den Höhepunkt der Dominante bildet. Der linke Arm ist vom Mantel bedeckt, nur die vorgreifende Hand sieht heraus, indem die Finger über den Rand des Stoffes fassen, dessen unteres Ende nun abgetrennt werden soll. Die Rechte, über deren Achsel das Manteltuch befestigt ist, schiebt sich hervor, den Elnbogen über den vordern Sattelsteg auslegend, um mit dem Schwert den Schnitt zu führen, während der Bettler die Beute fassend dabei helfen muß. Schlicht und einfach, ohne unnötigen Kraftaufwand ist das Ineinandergreifen der Glieder gegeben, die der Schärfe des Eisens die Hauptleistung überlassen. So entsteht eine gewisse Feierlichkeit des Vollzugs, beinahe ein Stillstand der Handlung, — indem deren Ablauf zur Nebensache wird und die Intention des Barmherzigen allen Nachdruck empfängt.

Der Schlüssel des Ganzen liegt in dem hinzutretenden Dritten, in dem die Legende den Anstifter der Herzenskündigung, den künftigen Herrn des Kriegers in unscheinbarer Gestalt zu erkennen gibt. In der Bewegung des Leibes offenbart die Kälte des Winters sich deutlich als quälende Triebfeder des Bittstellers. Die kräftigen Beine, die selbst einem alten Kriegshelden gehören könnten, schieben sich mühsam vorwärts mit krummen Knieen und schwerfällig am

Boden haftenden Füßen; aber ihre Muskulatur verrät noch die einstige Geschmeidigkeit. Die nackten Arme sprechen ebenso, indem sie in eifriger Hast Hand anlegen, gehorsam dem Wink, der ihm die Annäherung erlaubt hat, aber auch begehrlich zugleich, und doch in ruhigem Ernst ohne die Zudringlichkeit, die sonst als selbstverständliches Vorrecht der Landstraße verziehen, an der Kirchentüre sogar als Amtspflicht betrachtet wird.

Die Sicherheit dieser Ausdrucksgestaltung hat einen um die Kunstgeschichte Luccas hochverdienten Lokalforscher denn auch veranlaßt das Bildwerk um mehr als ein Jahrhundert später zu datieren als die Reliefs der Vorhalle darunter. „Le forme corrette di tale scultura“, schreibt Enrico Ridolfi (Guida di Lucca 1877 p. 10 und L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale 1892 p. 92) „fanno tosto vedere che non è già da assegnarsi al tempo della facciata (1204), bensì alla seconda metà del secolo XIV“.

An eine solche Verlegung in die zweite Hälfte des Trecento kann jedoch im Ernst garnicht gedacht werden [1].

---

[1] Wer mit aufmerksamem Auge die Reliefstreifen neben dem Hauptportal geprüft hat, dem ist auch gewiß die Gruppe S. Martins mit dem Bettler keine so unerhörte Überraschung mehr geblieben. Die mannigfaltig bewegten Gestalten der Monatsbilder bieten schon Gelegenheit zu mancherlei Vergleichen. Der Schnitter, der die Halme mäht oder die Ähren drischt, der Küfer, der den Wein in ein Faß füllt, der Winzer, der die Reben beschneidet, ja der Metzger, der mit vorgebundener Schürze und zurückgestreiften Ärmeln das geschlachtete Schwein ausweidet, — sind ebensoviel Erscheinungen aus dem täglichen Leben des Volkes, die dem Bettelmann neben dem hl. Martin droben durchaus verwandt sind. Selbst in dem frierenden Alten, der im Januar an seinem Feuer sitzt, möchte man einen Genossen erkennen. Und schließlich erhält sogar die ganz kleine Figur des Wassermanns, in dem Zwickelfelde hinter ihm, eine besondre Bedeutung in dieser Reihe, weil seine Körperhaltung und Beinstellung derjenigen des Fußgängers neben dem Rosse am nächsten kommt. Im Anschluß an die Architektur und in den Schranken fortlaufender Umrahmung war freilich dem Künstler nicht volle Freiheit zur Entfaltung seiner plastischen Kraft gewährt. Wenn sich daneben aber die seltene Aufgabe eröffnet, eine Marmorgruppe in fast völliger Unabhängigkeit von Wand und Rahmen zu schaffen, so darf auch ein gewaltiger Schritt ins Monumentale durchaus nicht befremden. Unter diesen Voraussetzungen erscheint der Bettelmann als eine ganz natürliche Entwicklung aus den Reliefiguren der Monatsbilder. Zuerst die Tracht, in der er uns gezeigt wird, ein hemdartiger Kittel, die durchgehende bei dem arbeitenden Landmann von damals, nur daß zur besseren Motivierung des Frierens und zur Unterscheidung des Verarmten statt der langen, engen Ärmel ein weiter Schlitz im Rock die Arme und einen Teil der Brust nackt hervortreten läßt. Und trägt der Bauer hier und da bei seinem Tagewerk auf dem Stoppelfeld und im Hause seine Lederschuhe, so geht der verkommene Landstreicher barfuß, ja bis über die Knie entblößt auch in der kalten Jahreszeit, — besonders wo er durch seinen

Für unser Auge gehört die Martinsgruppe weder mit dem Äußern der Vorhalle, an dem sie steht, noch mit den obern Galerien des

Anblick das Mitleid des vorüberziehenden Wanderers erregen will. Um so besser sind wir in der Lage den Bau seines Körpers und die charakteristische Bildung seiner Glieder zu beachten.

Machte sich in dem Monatszyklus trotz der niedrigen Arkaden und der vorgeschriebenen Einordnung eine sichtliche Vorliebe für gestreckte Proportionen, zu schlanken Gestalten bemerkbar, so daß sie oft den kleinern Verhältnissen der Architektur oder dem Maßstabe der dargestellten Tiere widerstreiten, so erklärt sich das sicher nicht allein aus der Benutzung etwa antiker Vorbilder, wo wir das letztere wenigstens häufig beobachten, soudern bekundet auch eine ausgesprochene Gewohnheit des Vorstellens beim Künstler, — ein angeborenes Naturmaß, daß ihm in den Fingern steckt. Dasselbe waltet in dem nämlichen Sinn auch hier in der Marmorgruppe, wo er frei ist und keinen Bogen über den Köpfen spürt mit seinem drückenden Veto. Dazu kommt die gleichartige Form in den einzelnen Teilen, vor allen Dingen im Kopfe, uud zwar gerade mit diesen größeren Kerlen der Landbevölkerung, aber auch mit der vornehmen Familie germanischen Stammes, die am Totenbett eines Angehörigen versammelt ist, den S. Martin auferweckt. Es scheint absichtlich den Klerikern der runde Kopf gegeben, den Übrigen aber ein Oval mit wohlgeformtem Schädel, der hohen Scheitels und leichten Haarwuchses sich klar herauswölbt und ein energisches und doch fein geschnittenes Antlitz entwickelt. Fest und gerade sitzt dieses Haupt auf dem Halse, selbst bei dem Bettler noch frei erhoben über dem Rumpfe. Sehr charakteristisch sind für seine Erscheinung auch die nicht eben langen, aber eckig bewegten Arme mit ziemlich kleinen Händen, wie wir sie überall in deu Zeremonien der Martinslegende und besouders beim Wärter des besessenen Wechslers erblicken. Die langen Beine sind nur bei wenigen Figuren der Reliefs so stark emporgeschossen wie hier unter freiem Himmel, aber mehr als einmal bemerken wir die selbe etwas schiebende Gangart in den Knieen und den platt am Boden haftenden Sohlen der Füße. In der ganzen Behandlung jedoch, in den nackten Gliedern, wie dem Gesicht beobachtet man leicht die nämliche Technik, bis in die Wiedergabe der Augeu und Haare hinein, nur in großartigerer Entschiedenheit für den weiten Abstand des Beschauers, und selbst die Gewandnng offenbart in all ihrer Schlichtheit einen gewissen Hochsinn für die Hauptsache. Ganz knapp ist der einfache Kittel mit einem Strick um den Leib gebunden, über den der obere Bausch des Stoffes herüberhängt; ganz weuige vertiefte Linien deuten den Zug der Schenkelform an, und ein paar Falten weisen die Richtung. Der Kleinkram, der sich hier und da in den Monatsbildern noch bemerkbar macht (als Rest aus Vorlagen zu Elfenbeinschnitzereien), der dagegen in der Martinslegende bereits verschwindet, ist hier völlig abgestreift. Aber der Zusammenhang bleibt in der Arbeitsweise fühlbar bestehen auch bei dem monumentalen Bildwerk droben.

Nun auch der Reitersmann selbst! An einer Stelle wenigstens stoßen wir auf einen verwandten Zug. In der Auferweckung des Toten steht am Lager ein vornehmer Jüngling in der nämlicheu Tracht. Und obwohl gerade seine Armbeweguug nicht recht geglückt ist, und die andre Hand in den Mantel greifend wohl auch für den Künstler nur, wie beim Dargestellten, die Verlegenheit verrät etwas Anderes mit ihr anzufangen, so wird doch eben dadurch ihr Wert für uns erhöht. Es ist das nämliche Kleiduugsstück, und die nämliche Art sich damit zu gehaben, die wir

Guidetto v. 1204 stilistisch zusammen, sondern setzt als Hintergrund eine Architektur voraus, wie die Gliederung der Kirchenwand im

---

auch bei S. Martin droben wiedererkennen. Der Reitermantel hängt, auf der rechten Schulter zusammengehalten, voll und breit über die linke Seite, deren Arm dadurch verhüllt und behindert wird. Es ist ein gleichzeitiges Hervorstrecken der Hand und Zurückschieben des Stoffgefälls geboten und so entpuppt sich die Linke gleichsam, hier wie dort, in eigens angepaßter Gewohnheitsbewegung. Beim Martin greift sie sogar, die Innenfläche nach oben kehrend, über den Rand des Zeuges, es festzuhalten, weil es entzweigeschnitten werden soll. In solcher vom besonderen Kleidungsstück erforderter Behandlung bezeugt sich die zeitgenössische Beobachtung des Künstlers. Ja, selbst in der Auswärtskehrung des Elnbogens bei doch nicht völlig freiem Auslegen des rechten Arms darf man wohl ein Kennzeichen für den nämlichen Urheber erblicken. Das Schwert in der Hand ist leider nicht alt, sondern erst neuerdings ergänzt; aber die Scheide, die vom Gürtel herabhängt, gestattet wenigstens einen Rückschluß auf die ursprüngliche Form. Damit sind wir bei der wichtigen Frage nach dem weiteren Kostüm. Der obere Teil stimmt genau mit dem des Jünglings in der Auferweckung drunten, deren Entstehung zwischen 1233 und spätestens 1250 gesichert ist. Der Reiter zeigt uns nun unter dem ziemlich langen Rock, der vor dem Knie zurückschlägt, die enganschließenden Strumpfhosen, und lederne Stiefel, deren weicher Schaft bis zur halben Wade hinanreicht, — darauf unter den Knöcheln die übergeschnallten Sporen mit Steg unterm Fuß, und weiter vorn den Steigbügel unter der zugespitzten, etwas abwärts gebogenen Sohle. Bedauerlicher Weise ist im Monatsbilde des Mai, wo ein fröhlicher Herr zu Pferde dahertrabt, gerade sein Fuß abgebrochen, so daß wir nur die verwandte Aufzäumung des Gaules betrachten bzw. den fehlenden Zügel bei Martin darnach zurückdenken können. Damit überzeugen wir uns schon wie treulich der Marmorbildner die wirklichen Erscheinungen seiner Tage auch in der Freigruppe lebensgroßen Maßstabes wiederzugeben trachtet, bis in die Einzelheiten des Geschirrs hinein, und müssen doch anerkennen, wie einfach und großzügig er dabei geblieben ist.

Vielleicht wird es andrerseits wieder notwendig auf diese Zeugen seiner Treue ausdrücklich hinzuweisen, wenn unser Auge von den Fußspitzen wieder emporgelenkt wird zur Büste des Heiligen und dort dem entblößten Haupte begegnet. Das ist doch sicher eine Freiheit, die sich der Bildner nahm, den biedern Soldaten nicht in seinem Kegelhelm oder wenigstens in der Kappe zu zeigen, die er auf dem Ausritt tragen mußte? — Gewiß erwarten wir das Eine oder das Andre, wenn nicht statt beider das Dritte da wäre, der gegenwärtig wieder ergänzte, doch sicher schon ursprünglich vergoldet vorhandene Heiligenschein, der die Ausnahme genugsam erklärt, so daß wir an die Weisung geistlicher Besteller nicht erst zu erinnern brauchen, sondern nur an die poetische Sphäre, in der die Legende doch lebt und webt, wie das Märchen, so nah sie der Wirklichkeit verschwistert werden. Und liegt nicht in der Auffassung und Darstellung dieses bartlosen Hauptes selbst der deutlichste Beweis, daß auch der comaskisch geschulte Meister idealisiert? Die Behandlung des Kopfes ist ganz die nämliche wie bei dem Bettler, in dem wir ja den Gottessohn und Erlöser ahnen sollen. Diese Behandlung zeichnet sich ebenso wie seine ganze Auffassung durch schlichte Einfachheit und gerade Aufrichtigkeit aus. Mit wenigen Mitteln erreicht dieser Künstler seine veredelnde Wirkung. Die Haare liegen als dünne Decke auf dem wohlgeformten Schädel und sind in kleine wellige

Innern des Atriums, oder, da es sich hier nur um Inkrustation einer Fläche handelt, etwa wie die Langseite der Kirche S. Micchele in Foro und die Chorpartie des Domes selber. In solcher Umgebung des spätromanischen und zwar geläuterten pisanisch-lucchesischen

---

Strähne gesondert. Die Augen sitzen tief in ihrer Höhle, deren oberer Rand mit scharfem Bogen die Brauen bezeichnet, sind aber durchaus nicht groß und mit vortretendem Augapfel gebildet, sondern von feinem mandelförmigen Schnitt mit eingetieftem Stern, genau so wie an den Köpfen der Reliefs aus der zugehörigen Legende, wo sie gut erhalten geblieben. Natürlich ist das Antlitz des jugendlichen Helden der Glanzpunkt des Ganzen gewesen und so die höchste Leistung des Bildners. In dem zarten Schwung der Brauen, die nah aneinander stoßen, in der feinen geraden Nase mit leise geblähten Flügeln, in dem frischen, doch nicht üppigen Munde, umrahmt von dem weichen Oval, das im Kinn entschiedener hervortritt, ist es doch nicht das Ebenmaß allein, das uns entzückt. Es wohnt in diesen Zügen eine freundliche Anmut, die aus dem Blick der Augen zu sprechen und um die Lippen zu spielen scheint, und doch da dies nicht sein kann, in den Formen selber liegen muß, als leuchte die reine Seele sonnig und warm aus dem Innern. Diese Verklärung ist mehr, als ein Heiligenschein bewirken kann.

Wenn aber, wo wir germanische Durchgeistigung erkennen, ein Andrer vielleicht einen Abglanz antiker Schönheit suchen möchte, so wird er dergleichen ererbte Vorzüge im Süden gewiß noch eher bei dem Bestandteil der Gruppe voraussetzen, der diese „Barmherzigkeit S. Martins“ in die Reihe der Reitermonumente erhebt. Das Roß, auf dem der Heilige sitzt, erheischt unsre Beachtung unter dem Gesichtspunkt klassischer Studien. — Gerade dies Pferd nun zeigt die Anlehnung an Reiterstatuen des antiken Erbes im Lande am allerwenigsten, ja es widerspricht solcher Möglichkeit eines fremden Einflusses entschieden. Die Darstellung gehört unstreitig zu den wenigen Beispielen, wo mittelalterliche Künstler auch Italiens sich unmittelbar an die Natur gewendet haben. Dieser hier hat sich keinen Augenblick veranlaßt gefühlt die ihm selbst vertraute Rasse zu verleugnen. Der Gaul S. Martins teilt nicht die kurzen gedrungenen Proportionen mit den späteren Pferdedarstellungen der toskanischen Kunst. Er ist vielmehr ein hochbeiniges Tier von sehr gestrecktem Bau, mit langem, wenn auch immer sehr kräftigem Hals und schmalem länglichem Kopf, dessen weit geöffnetes Auge unter dem gespitzten Ohr eine Bedeutung gewinnt, die genau der besonderen Aufgabe des gegebenen Moments und der Rolle des Kampfgefährten in dieser friedlichen Begegnung auf der Landstraße entspricht. Wenn es gälte verwandte Erscheinungen in unserm Denkmälerkreise nachzuweisen, so müßten wir schon nach Oberitalien gehen, wo wir ohnehin die Heimat dieser Comasken in Lucca voraussetzen. Hier ist in der Tat dieser gestreckte Pferdetypus mehr zu Hause als im mittlern und südlichen Italien und kommt im Mittelalter fast ausschließlich an den Reitermonumenten vor, bis hinein in die Renaissance, bei deren Anfängen gerade ein berühmter Zeichner wie Jacopo Bellini seine Skizzenbücher mit zahlreichen Beispielen so treuer Beobachtung der Wirklichkeit erfüllt hat.

Die Werke der Denkmal-Plastik gehören aber allesamt erst dem XIV. Jahrhundert an, und würden, Schritt für Schritt beweisen, wie wenig das Bildwerk am Dom zu Lucca sonst mit ihnen in eine Reihe fortlaufender Kunstentwicklung des Trecento gestellt werden darf.

Stiles, dessen Hauptverdienst in der Reinheit der Proportionen und dem Ebenmaß der (schwarz auf weißen) Gliederungen besteht, würde auch „St. Martin mit dem Bettler“ wie eine natürliche und notwendige, durchaus geistesverwandte Äußerung der Schwesterkunst erscheinen.

Wenn unsre Beobachtung der technischen Eigentümlichkeiten und des sonstigen Charakters irgend welchen Anspruch auf Genauigkeit erheben kann, so dürfen wir auch die Behauptung wagen, daß nur die Reliefs der Martinslegende und des Monatszyklus mit der Martinsgruppe draußen hinreichend übereinstimmen, — ja, wir dürfen wohl entscheidender noch hinzufügen, daß diese Übereinstimmung so groß ist, wie sie nur sein kann zwischen kleinfigurigen Reliefstreifen und einem großen Gebilde der Freiskulptur, — daß deshalb der Urheber des einen Werkes auch für den des andern gelten muß, solange nicht etwa ein unerwarteter Fund vollbeglaubigter Archivalien mit genauester Bezeichnung der einzelnen Arbeiten uns auch mehrere Namen gemeinsam geschulter Künstler aufdeckt, die mitsammen an diesem Skulpturenschmuck von 1233 bis gegen 1250 tätig gewesen. Wir selbst haben ja schon unter den Nachfolgern des Guido da Como, der das Tympanon des Hauptportals geschaffen, eine zweite Hand unterschieden, der die Ausschmückung der Regulustür gehöre. Wir sahen in ihr einen jüngeren begabteren Gehilfen des Guido, der aus den technischen Gewohnheiten dieses Meisters hervorgewachsen, doch größeren Geschmack und feineres Geschick besitzt, aber in seinem Tympanonrelief auch entschiedene Hinneigung zu der zarteren feingliedrigen Gestaltenbildung der Frühgotik verrät. Es mußte darauf hingewiesen werden, daß diese Darstellungen keine bedeutende Originalität, keine wagemutige Schöpferkraft bezeugen; so kommt er auch für das große Bildwerk zur Verherrlichung des Kirchenpatrons S. Martin nicht in Betracht.

So steht die Marmorgruppe mit dem Reiterbild zu Lucca als einziges Zeugnis in ihrer Art der romanischen Kunstperiode Italiens da. Sie bekundet, daß die italienische Bildnerei zu einer Zeit, wo im Norden, in Frankreich besonders, die Blüte der gotischen Skulptur erreicht war, auch ihrerseits eine der schwierigsten Aufgaben, die Vereinigung von Roß und Reiter gewagt hat, daß sie also ein monumentales Bildwerk aufzuweisen hat wie es selbst Niccolò Pisano zu schaffen nicht vergönnt gewesen.

DAS TYMPANON AM NEBENPORTAL LINKS

Das letzte Bildwerk der Vorhalle des Doms von Lucca, die Reliefs am Türsturz und Tympanon des Nebenportals links vom Eintretenden, ist schon von Niccolò Pisano geliefert, also spät noch am Anfang der sechsziger Jahre des XIII. Jahrhunderts hinzugekommen. Kann solch eine Komposition, auf italienischem Boden freilich, noch romanisch heißen? Die Kreissegmentform des gegebenen Bildfeldes verlangte gebieterisch auch die Einordnung der Abnahme vom Kreuz unter das Gesetz dieses Bogens. Aber der Gegensatz des Formengedränges kann nicht größer gedacht werden.

Aus rohen Stämmen ist ein niedriges Kreuz errichtet, mit aufgeschütteten Steinblöcken zur Sicherung am Fuße, und der Querbalken erscheint in natürlicher Krümmung leise abwärts gebogen, der Linie der Wölbung folgend, die den engen Raum umschließt. So tritt auch Joseph von Arimathia, von links her kommend, mit dem rechten Fuß auf den Erdboden, nur den linken gegen den Steinhaufen setzend, und umfaßt mit kräftigen Armen den entseelten Leib des Herrn, dessen Hände schon vom Holze gelöst sind. In lebendiger Bewegung sich selber Halt schaffend, stützt er zugleich mit Brust und Schulter, die sich aufwärts drängen, die Last des Körpers, der am Kreuzesstamm herabgleitet, so daß das Haupt des Toten, der eigenen Schwere folgend, seitwärts auf die Achsel des rechten Armes sinkt. Auf der andern Seite des Kreuzes, rechts gegen das Geröll, kniet Nikodemus, in dieser kauernden Haltung bemüht, mit einer Zange den Nagel auszuheben, der beide Füße auf dem Brettchen festhält. Das rechte Bein des Gekreuzigten ist über das linke geschlagen, und so die Beugung der Kniee nach vorn und links, zu Joseph hinüber, geschickt motiviert. Maria und Johannes haben die beiden Arme Christi erfaßt, der Jünger rechts hinter Nikodemus, die Mutter gegenüber dicht neben Joseph von Arimathia, an ihrer gewohnten Stelle unter dem Kreuz, — und jeder von ihnen beiden netzt sein Teil mit Tränen. Maria trägt den ganzen Arm auf ihren Händen, wie einst das Kind, und neigt darauf niederschauend ihr gramerfülltes Haupt, während der Scheitel des Toten sich dem ihren nähert. Johannes faßt die Hand mit der seinen und lehnt liebkosend die Wange an den Arm, wie er einst an des Meisters Brust gelegen. Neben ihm drängt sich ein zweiter Kopf hervor. Dann folgt der Hauptmann Longinus; in römischer Kriegertracht, auf die Lanze gestützt, das Schwert an der Seite umspannend, blickt er gläubig auf zu dem Gottessohn.

Ganz rechts in der Ecke kniet ein bärtiger Mann, der auf verhüllten Händen eine Schale hält; die feierliche Art, wie er das Gefäß hält, bedeutet, daß geweihte Heiligtümer darin seien. Es sind wohl die blutige Dornenkrone, die man vom Haupt genommen, und die Nägel aus den beiden Händen, — und der Knieende wartet, auch den letzten Nagel zu empfangen, der soeben gelöst wird. (Das bezieht sich auf Reliquien der Stätte des Domes selbst.) Drüben zur Seite Marias steht eine andre der Frauen, in wehmütiges Schauen verloren, und kniet in der Ecke eine dritte, die außer einem Tuch über dem linken Arm noch in der rechten Hand einen kleinen Gegenstand hält, in dem wir ein Salbölfläschchen vermuten, also das Kennzeichen, das wir am ehesten auf Magdalena beziehen.

So bildet das Ganze in dem engen Rahmen einen wohldurchdachten Organismus, der nach eigenem Bildungsgesetz in diesem Raum gewachsen scheint, so mannigfaltig bedingt auch der Inhalt war, den es einzuverleiben und übersichtlich auszuteilen galt. Alle Bewegungen sind klar erfaßt und greifen wirksam in einander; alles ist echt plastisch in körperliche Motive aufgelöst, und diese entwickeln sich nicht hastig und heftig, sondern ruhig und nachfühlbar vor unsern Augen. Und doch verrät dies schwierig zu bewältigende, vielteilig verschlungene Kunstwerk noch in seinem jetzigen arg beschädigten Zustand die erstaunliche Tatsache, daß das Relief ohne sorgfältig vorbereitetes Modell, vielleicht nur nach einer kleinen Skizze, frei aus dem Stein gehauen worden ist. Die Ungleichheit der Reliefhöhe beweist das, ebenso wie an sonstigen Arbeiten des Meisters, auch nicht sowohl die allgemeine Unsicherheit, die seinem Verfahren überhaupt noch anhaftet, weil er gerade dieser gedrängten fast allzu überquellend gefüllten Kompositionsweise nacheifert, als vielmehr die unverkennbaren Kompromisse, die zwischen den zuerst herausmodellierten Teilen und dem noch übrig gebliebenen Raum und Marmor stattgefunden haben. Der linke Arm des Gekreuzigten z. B. ist rund vom Grunde losgearbeitet, dagegen wird an andern Stellen die Rundung der Formen zuweilen durch Eingrabung der Umrisse ersetzt, wie namentlich bei den Wangen. Neben der vollen Durchbildung wohlgestalter Glieder hilft sich die Meisterhand mit eckig geschnittenen Stücken, und auch so gelingt es nicht ganz, das Übergewicht der Köpfe, die er dem Ausdruck zuliebe bevorzugt, wieder auszugleichen. Immer noch macht sich die Gedrungenheit der Körper, die Kürze der Verhältnisse bemerkbar, bald in der oberen, bald in der unteren Hälfte des menschlichen Leibes, je nachdem sie eingreift in den weiteren Zusammenhang, oder eben je

nachdem sie gefertigt ward. Die ganze Behandlung ist breit und weit entfernt von glatter Vollendung der Kleinarbeit, unzweifelhaft doch das Werk eines kühn gewordenen Schöpfers auf der Höhe seiner Kraft.

Und dasselbe bewußte, bereits überlegene Schalten mit geläufigen Motiven, die er schon anders geordnet hatte, bezeugt auch das Relief am Türsturz, das die Verkündigung und die Geburt, die Huldigung der Hirten und der Könige mit einander verbindet. Der geniale Griff, der solchen Reichtum zusammenzuhalten ermöglicht, ist das Motiv der schräg gelagerten Gottesgebärerin, die soeben den Schleier vom Kind in der Krippe abhebt, um es den lang hingegossenen Verehrern zu zeigen. Der unrettbar zerstörte Zustand der allzu tief gemeißelten Marmorskulptur bestätigt erst recht, daß die Wahl dieses Maßstabes und dieser gedrängten Fülle der Kompositionsweise für solche Stellen am Portal doch ein Mißgriff gewesen. Aber darin liegt ja gerade die persönliche Eigentümlichkeit des Meisters von Pisa, der hier nach seiner Kanzel im Baptisterium des Domes der mächtigen Handelsstadt (von 1260) auf dem Hintergrunde des Anbetungsreliefs ein großes gotisches Kirchenfenster mit Rosette über zwei Spitzbogen zeigt, die selbst wieder je zwei kleinere Spitzbogen umschließen, also von seiner Bewunderung für den französischen Baustil, der vor kurzem erst durch Cisterziensermönche aus Burgund nach Italien und nun auch nach Toskana gelangt war, ein ausdrückliches, durch seine Aufgabe garnicht veranlaßtes Bekenntnis ablegt.

Kein augenfälligerer Gegensatz als hier in der Vorhalle des Domes von Lucca der Reliefschmuck der beiden Seitenportale, der nicht einmal zeitlich durch ein volles Jahrzehnt von einander getrennt zu sein braucht, könnte den Unterschied der Kompositionsweise und der Gestaltenbildung überzeugender dartun. Und beide sind auf dem Wege zur Gotik angekommen, auf italienischem Boden erst so spät!

B. TYMPANONRELIEFS DER GOTIK

Nichts ist lehrreicher als ein Vergleich zwischen den beiden Reliefs in Arles und in Chartres, die an der Westfassade der Erscheinung des Herrn zwischen den Evangelistensymbolen gewidmet sind (nach Vöge S. 60 ff.).

Der Christus in Arles ist aus einem langen und schmalen Blocke genommen. Der Künstler hat den Maßstab seiner Figur in anbetracht des gegebenen Blockumfanges offenbar zu groß gewählt; sie überschneidet oben und unten den Rand des Tympanons, während sie sich nach der Breite nicht genügend zu entfalten vermag. Der Meister greift daher zu perspektivischen Ausflüchten; er gibt die Arme in Verkürzung. Aber er hatte im Verhältnis zur Tiefe des Blockes das Relief der Figur zu stark genommen. So erscheint denn der linke Arm verzeichnet, während der rechte unnatürlich steil erhoben ist.

In Chartres waren die Raumbedingungen des spitzbogigen Feldes eher ungünstiger als in Arles, wenn auch unvergleichlich viel vorteilhafter als etwa für die Standbilder der Gewände darunter: hier lag ja der einzige Fall vor, wo auch in Chartres die Plastik auf einer füllenden Fläche erschien. Der Zuschnitt des Bogenfeldes war hier aber weit schmäler als in Arles, es hing das mit dem gedrängten Aufbau der architektonischen Gesamtkomposition zusammen. Trotzdem hat es der Meister verstanden, sich diesem Rahmen so vollkommen einzuschmiegen, daß seine Darstellung sich frei und harmonisch zu entfalten scheint. Er bildet die Mandorla steiler, lanzettförmig zugespitzt. Die Gestalt des Thronenden gibt er in etwas kleineren Verhältnissen, sie wird den gegebenen Raumbedingungen völlig konform gestaltet, sie reicht nicht einmal bis an den Rand des Tympanons heran. Damit nun darunter keine Lücke entsteht, fügt er ein Fußbrett hinzu, während oben der Nimbus die Figur bis an den Scheitelpunkt des Spitzbogenfeldes verlängert. Überdies ändert er das Gefüge der Blöcke. Er nimmt den mittelsten, aus dem die Hauptfigur zu bilden war, verhältnismäßig breiter;

derselbe umfaßt außer dem Körper noch die Mandorla. Jener kann sich nach links und rechts bequem anlehnen. An die Stelle der unnatürlichen und gezwungenen Haltung tritt eine edle Freiheit, eine durch feines Maß geregelte Natürlichkeit. Und auch der Tiefe des Blockes ist in glücklichster Weise Rechnung getragen. Denn während in Arles eine in fast völliger Rundung gebildete Figur auf einem Sitze angebracht ist, der gewissermaßen nur im Durchschnitt, nur planimetrisch zur Erscheinung kommt, ist es in Chartres gelungen, auch den Sitz plastisch vortreten zu lassen, indem man ihm mitsamt dem Fußbrett eine perspektivische Senkung gab; die Figur trat damit in allen ihren Teilen körperhaft hervor: die Verkürzung der Schenkel wurde hier durch die plastische Formung der Glieder ersetzt; zu gleicher Zeit war der hier angewandte Kunstgriff durch den Zusammenhang mit der untern Komposition gerechtfertigt. Wir haben früher schon beobachtet (S. 88), wie der Hauptmeister durch die perspektivische Gruppierung der Standbilder an den Gewänden eine künstliche Hebung des Augenpunktes erreicht. Erst indem er das gleiche auch am Giebelfeld durchführt, indem er uns den thronenden Christus sozusagen in Obersicht gibt, wird die Illusion eine vollkommene.

Wie fein ist hier weiter das Gefühl für die Reinheit der Umrißlinie des Rahmens entwickelt! Man sehe, wie sich die Gestalten der Evangelistensymbole, besonders auch die Flügel dem Spitzbogen einfügen. Wie sehr erscheint hier das Ganze als das Maß für Anordnung und Größe der Teile. Der Geist, der den Meister bei der Erfindung seiner Standbilder leitete, spricht auch aus dieser Reliefkomposition. Die Anordnung der beiden untern Tiere mit den Köpfen nach außen scheint im Unterschied von Arles vielleicht zunächst durch die Enge des verfügbaren Raumes an die Hand gegeben. Aber, indem sich der Kopf des Löwen wie des Stiers zu dem Gebieter zurückwendet und an ihm hinaufschaut, gliedern sie sich nicht allein ungezwungen in die Breitenlage ein, sondern durch diese Haltung kommt in die geflügelten Vierfüßer etwas Stolzes; ihre Schwingen breiten sich gravitätisch nach beiden Seiten aus, die Vorderfüße setzen sich energisch vor, und beide Wundergeschöpfe erscheinen wie Ausströmungen der Kraft des Göttlichen, die auch sie durchdringt. — Der oberen Region, die sie einnehmen dürfen, entsprechend erweist sich auch das Gebaren des Adlers und des Engels.

DIE SEITLICHEN BOGENFELDER

vom Meister der beiden Madonnen

„Wo träte die Kunst, mit der das Ganze komponiert ist, so bewußt hervor, wie in den beiden Tympanonreliefs der Seitenportale?[1]. Beide sind dreigeschossig gegliedert: in Türsturz, zweiten Reliefstreifen darüber und eigentliches Spitzbogenfeld. Diese Verteilung der Darstellungen war auf der rechten Seite nicht weiter schwierig, denn hier handelte es sich um eine Reihe von Szenen, die mit Leichtigkeit in verschiedene Rahmen gebracht werden können. Oben im Giebelfeld sitzt die Gottesmutter mit dem Kind auf dem Schooß, von einem Engelpaar umgeben. Die Erhaltung dieses Werkes läßt leider zu wünschen übrig, doch gestattet ein älterer Abguß im Museum von Chartres einige Ergänzung und Prüfung aus nächster Nähe. Maria trug in der Linken das Szepter, das Kind mit etwas perückenhaft gelocktem Haar, hat die Rechte segnend erhoben, die Linke stützt sich auf eine Weltkugel. Der Kopf der Mutter reicht fast bis an den Scheitelpunkt des Bogens heran. Die Gruppe war offenbar nur durch eine einfache Arkade in Form eines Kleeblattbogens überspannt, der links und rechts auf einer Säule aufstieg. Zu den Seiten stehen die Engel das Rauchfaß schwingend, und schreiten dabei fröhlich aus, indem sie die Flügel regen. Auf den beiden Friesen setzt sich die Erzählung von der Jugend des Gottessohnes fort, nur durch leichte Blätterarkaden voneinander gesondert, oder eigentlich beginnt sie dort zu unterst links mit der Verkündigung und der Visitation, breitet sich in der Mitte für die Geburt im großen Wochenbett aus und schließt rechts mit der Verkündigung an die Hirten und ihrem Herannahen zur Stätte des Heils. Der obere Streifen ist dagegen ganz dem Tempelgang gewidmet, sodaß sich auf den Altar in der Mitte, an dem Simeon wartet, von beiden Seiten Prozessionen von frommen Wallfahrern zu bewegen, die hier lediglich die Funktion der Durchrhythmisierung des feierlichen Hergangs zu erfüllen haben. In beiden Reliefstreifen ist also die streng symmetrische Komposition der Giebelgruppe vorbereitet. Und doch sind diese unteren Teile allem Anschein nach älter als die Madonna und die das ganze Bogenfeld umgebenden Archivolten; denn an dem oberen Fries ist links und rechts eine Figur angestückt worden, und eben diese gehören ohne Zweifel dem Meister der Madonna selbst, der die begonnenen Stücke somit vorgefunden haben muß.

1) Vöge, a. a. O. S. 166.

Aber in der Auffassung entwickelt der bescheidene Vorgänger „eine geradezu entzückende Originalität". In der Mitte führt ein Engel die Hirten zur Stätte der Geburt herein; bei der Darstellung im Tempel darf die ganze Sippe des Kindes mitwirken oder gar der Eifer der Gläubigen überhaupt sich beteiligen, wie an jedem andern Tag des Gottesdienstes.

Links sollte eine zusammenhängende Darstellung in denselben Fächern untergebracht werden; es galt also die Szene im Anschluß an diese Raumbedingungen umzugestalten. Der Künstler schob zwischen den zum Himmel aufsteigenden Christus im Giebelfeld und die Reihe der Apostel am Türsturz einen Streifen mit vier Engeln ein, die aus den Wolken herabkommend sich den Jüngern unten zuwenden. Dies Motiv der vier Engel ist auf Himmelfahrtsdarstellungen dieser Zeit nachweisbar. Wir finden es genau entsprechend auf dem Tympanon von Cahors, nur sind die Engel hier als Abschluß der Szene gedacht. Wen also dürfte es noch verwundern, wenn sie in Chartres auf gesondertem Reliefstreifen und an anderer Stelle im verfügbaren Bogenfeld erscheinen? — Anders steht es mit der Hauptszene.

Das Merkwürdige ist, daß Christus nicht, wie auf allen Himmelfahrtsdarstellungen, in ganzer Figur erscheint, sondern hinter Wolken hervortauchend und sozusagen nur als Kniestück sichtbar gegeben wird. Die zentrale Gestalt wird auch hier wie rechts von einem Engelpaar umgeben und ist von gleichem Maßstab mit der Madonna drüben. Hätte der Meister den aufrecht stehenden Christus jedoch in ganzer Figur gebildet, so wäre er im Maßstabe weit kleiner geraten als die Madonna. So stellt er ihn nur bis zu den Knien dar und zeigt ihn halb von Wolken verdeckt. Die eigentümlich ausgeschwungene Haltung der Engel, das Spiel ihrer Hände, — wer hätte das nicht häufig genug auf andern Beispielen desselben Gegenstandes wahrgenommen?

Was noch befremden könnte, ist dagegen der abweichende Umstand, daß die Apostel unten am Türsturz nicht stehen, sondern sitzen. Es ist hier ein Motiv eingedrungen, das ursprünglich in eine Darstellung des thronenden Himmelskönigs gehört: dazu lassen sich zahlreiche Analogien in der französischen Plastik nachweisen. Aber die ikonographische Erklärung ist es nicht, auf die es hier ankommt. Der Türsturz stammt von einer Schülerhand, die es noch nicht einmal verstanden hat, den gegebenen Maßverhältnissen Rechnung zu tragen. Aber wir fragen uns umsonst, wie der „Meister der beiden Madonnen", von dem die obern Teile hier wie das Tympanon drüben

herrühren, etwa eigenhändig sich mit der Niedrigkeit der Stirnfläche des Türsturzes abgefunden hätte [1].

XIV. JAHRHUNDERT.

Schwäb. Gmünd, Kreuzkirche, Seitenportale des Langhauses, nach 1340.

Nordseite in zwei Reihen absteigend: oben Geburt Chr., unten Anbetung der Könige.

Maria liegt ausgestreckt auf dem Lager mit dem Kopf nach rechts, zu ihren Füßen sitzt links auf einem Stuhl Joseph und stützt das Haupt gegen die Hand mit dem Krückstock. Über der faltenreich verhängten Bettstatt die Krippe mit dem Kind, zu dem die Hand der Mutter emporgreift. Zuoberst unter der Bogenspitze gucken Ochs und Esel herein.

Auf polygonem Sockel links sitzt Maria mit dem stehenden Knäblein auf ihrem Knie, das sie auch mit der Rechten sichert, während es nach rechts hin den Segen erteilt. Hier nahen die Könige, gegen die also der Blick des Beschauers geführt wird, um sie einzeln aufzulesen. Der älteste vorn beugt ein Knie, indem er das rechte Bein aufstützt; er hält mit der Linken den Fuß eines Pokals, dessen Deckel er mit der Rechten abhebt, um seinen Inhalt zu zeigen; sein Kopf blickt im Profil zum Kinde empor. Der zweite steht auf dem rechten Bein und zieht das leise vorgesetzte linke nach; er trägt im linken Arm seine Gabe, erhebt die Rechte mit dem Handschuh der andern, um nach dem Stern zu zeigen, und wendet sein Antlitz zurück zu dem letzten, der schreitend folgt. Die Haltung seiner Arme ist eine Wiederholung des vorigen, nur leise abgewandelt, indem er seine Vase vor der Brust hält und die Rechte bestätigend in der Richtung des Sternes erhebt, indem er die Innenfläche sehen läßt und diesem Gruß auch mit dem Blick des bartlosen Lockenkopfes folgt. Der fließende Rhythmus der Gewänder mit ihrem reichen Gefält und ihren schlängelnden Saumrändern geht durch die ganze Reihe und die abgewogene Bewegung der Gliedmaßen.

Südseite in zwei Reihen aufsteigend: unten Tod Marias bzw. Wiederbringung der Seele durch Christus, oben Krönung im Himmel.

In der Mitte vorn steht die reich verhängte Bettstatt mit dem

---

[1] Das Sächs. Forschungsinstitut der Universität Leipzig gibt demnächst eine Arbeit von Dr. Johannes Jahn „Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik des 12. und 13. Jhs.“ heraus, deren Thema ich noch bestimmt habe.

Kopfende nach links, auf der die Tote halbaufgerichtet ruht. Zu Häupten stehen vier Jünger, zwei in ganzer Figur sichtbar, zwei hinter dem Kopfkissen nach rechts gewandt; dann folgt in frontaler Haltung Christus mit der Seele, in Gestalt eines Kindes in betender Haltung, auf einem Schleiertuch. Drei Apostel nach links gewandt schließen sich zunächst an bis zu den Füßen, hinter dem Bettpfosten ein vierter und endlich die drei übrigen, deren letzter im Profil seinen Mantel über den Scheitel gezogen hat und so mit ruhiger Rückenlinie abschließt.

Die Krönung geschieht auf freier Bank ohne Lehne; je ein leuchtertragender Engel kniet links neben Maria und rechts neben Christus, der den Reichsapfel mit Krone in der Linken hält.

Kreuzkirche. Seitenportale des Chores, 2. H. d. XIV.Jh.

Die Tympana enthalten im überhöhten Spitzbogen je drei Reliefstreifen. An der Nordseite wird in äußerst gedrängter Komposition, die z. T. noch eine zweite Tiefenschicht nötig hat, die Passion erzählt, in aufsteigender Folge von dem Gebet am Ölberg bis zur Geißelung, darüber von der Dornenkrönung bis zur Grablegung und zuoberst die Auferstehung. Es wimmelt von lebendig erfaßten Bewegungen und Gebärden und volkstümlichen Figuren in Zeittracht. Eine frische Erzählerlust findet trotz geringer künstlerischer Kultur originelle Darstellungsmittel auch für die Martyrien der Apostel in den Bogenläufen. Am Gewände die klugen und törichten Jungfrauen, jetzt beseitigt. An der Südseite gliedern die Streifen nur die einheitliche Komposition des Jüngsten Gerichts, zuunterst die Auferstehung der Toten, darüber die thronenden Apostel als Zeugen, zuoberst der Weltenrichter selbst mit den Fürbittern. In den Bogenläufen halten Engel die Passionswerkzeuge und verkünden sitzende Propheten die letzten Dinge, wie auch unten am Gewände in statuarischer Haltung. Beide Portalreliefs sind zu kleinfigurig für die Erkennbarkeit. (Vgl. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, III. Süddeutschland S. 149.)

„Die zweite Hälfte des XIV. Jh. ist in ganz Süddeutschland die Zeit der großen plastischen Programme“, bei denen freilich die Leistungsfähigkeit oft hinter den Absichten zurückgeblieben ist.

Pisa, S. Martino.

Noch im rundbogigen Tympanon, wie es die eingewurzelte Vorliebe für den romanischen Stil der Kirchen in Pisa mit sich brachte, begegnet uns am Hauptportal von S. Martino in Kinsica ein

Marmorrelief doch durchaus gotischer Komposition. Die Entstehungszeit freilich wie die künstlerische Herkunft des Werkes müssen erst bestimmt werden; denn Urkundliches ist darüber nicht auf uns gekommen. Doch die Geschichte des Baues, an dem es sich befindet, wie die gleichzeitigen Denkmäler der Malerei kommen uns in wünschenswerter Weise zu Hülfe. Die jetzige Kirche, im südlichen Teil von Pisa, wurde infolge einer Schenkung Papst Johannes' XXII. an Bonifazio Novello della Gherardesca, der das frühere Gotteshaus mit zugehörigem Spital in ein Kloster für Franziskanerinnen umzuwandeln beschloß, im Jahre 1332 begonnen, 1338 der Hochaltar noch vom Stifter selbst ausgestattet, und das Ganze im Laufe von vierzig Jahren vollendet. Aus dieser Bauzeit stammt noch die erste Ordnung der Kirchenfassade mit weißer und bläulicher Marmorinkrustation, während das Obergeschoß laut Inschrift im Jahre 1606 erneuert worden ist.

Das Tympanonrelief zeigt die Barmherzigkeit S. Martins, wie ein Vorbild für die Jugendgeschichte des hl. Franz von Assisi, in den Rundbogen hineingefügt, und zwar in so ausgesprochener Gegeneinanderführung der beiden Mitspieler wie die Hälften eines Spitzbogens von beiden Endpunkten emporsteigen, um im höchsten Kontrast ihrer Richtungen erst den gemeinsamen Halt zu gewinnen. Der Heilige kommt seines Weges von links daher geritten; der Bettler tritt von rechts geradezu dem Roß entgegen, das seine Schreitbewegung noch nicht beruhigt hat und, in voller Profilansicht, so hinten wie vorn weiter zu trappeln scheint, so friedlich auch der langausgekämmte Schweif nachschleifend herunterhängt und so gutmütig sein Kopf sich neigt, als käme die unmittelbare Nähe des Fremden ihm garnicht ungewohnt oder verwunderlich vor. Denn der nackte Mann ist tatsächlich schon herbeigerufen, hat das Mantelende, das ihm der Reiter zugeworfen, schon um seinen Leib geschlungen, die Blöße zu bedecken, und erhebt nun die Linke zu der Stelle des Saumes empor, wo das Schwert seine ehrlich zugeteilte Hälfte herunterschneiden soll. So baut sich auch dieser schmächtige Körper, vom feinknochigen Bau eines gotischen Crucifixus, in steigender Profilbewegung auf und schließt mit seinem Umriß voll ausdruckreicher Gebärdung die rechte Seite der Komposition. Der junge Kriegsmann im Sattel ist ganz Entgegenkommen und Eifer bei der Wohltat. In runder Kappe blickt er abwärts auf das Ziel der scharfen Schneide, die er mit der Rechten handhabt, während die Linke mit der begehrlichen des Bettlers zusammenwirkt, den abgewickelten Stoff hinten über dem Kopf des Tieres in die Höhe

zu halten. So geht die blankgezogene Klinge in diagonaler Richtung zwischen dem Herrn und dem Knecht hindurch. und an diesem Einschnitt hängt ein Lebensloos, das dies Verhältnis umkehrt, indem es den wohlversorgten Ritter zum getreuen Diener des höheren Herrn macht, der in so unterwürfiger Gestalt und armseliger Dürftigkeit sich ihm genähert hatte. Doch der hilfbereite Wille des Reisigen. das Erbarmen in seinem Herzen bleiben zunächst die Hauptsache in der Begegnung, die zur Gelegenheitsursache wird, solche Gesinnung hervorzukehren. Deshalb gipfelt sich auch die doppelseitige Bewegung der Beteiligten im Aufbau der Gruppe zu dem Kopf mit dem vorausgenommenen Heiligenschein empor, der gerade da sich vorwärts gegen den Armen neigt, wo die beiden Hälften eines umrahmenden Spitzbogens zusammenstoßen könnten und den Höhepunkt erreichen.

Fragen wir uns aber beim Anblick dieser ineinandergreifenden Gestalten, den wir als Aufbau und als Gruppe anerkannt haben, ob sein Wesen sich ganz zutreffend so aussprechen lasse, wie die plastische Ausführung in einem Relief es freilich nahelegt, so regen sich Zweifel, sowie wir damit Ernst machen, das Ganze als reines Körpergefüge zwischen den Bogenhälften vorzustellen. Der Raum spielt selber mit und zwar in weiterer Ausdehnung als dieser Schaltraum ihn bietet und zwar in erster Linie als Strecke Weges, also in horizontaler Richtung zwischen links und rechts, und das Zusammentreffen beider Personen rechnet mit dieser Annäherung von beiden Seiten her. Zwischen ihnen spielt aber auch das langgezogene Stück Zeug mit, dessen Enden jetzt beide Körper gleichzeitig umschließt und dessen Mitte sie eben jetzt noch miteinander verbindet. Dieses Manteltuch hängt in der Luft zwischen ihnen, wirft seine Falten für sich und flattert nach im Rücken des Reiters, wie vom Winde bewegt, — und dieser Zipfel entspricht symmetrisch einem Gegenüber rechts, stellt aber selbst den sichtbaren Zusammenhang mit einer weiteren Umgebung her, die vom Bildner ausgeschaltet ist und doch hinzugedacht werden muß, damit wir den Auftritt als transitorischen erfassen, als Zwischenfall auf der Reise zu einem vorgesteckten Ziel, der hier als innere Ablenkung von der Bahn des bisherigen Berufs festgehalten wird und bleibende Bedeutung gewinnt. Kein Wunder also, wenn uns der Aufbau als ein zeitweiliger, die Gruppe als eine malerische anmutet. Und wie selbstverständlich begrüßen wir die Spuren der Farbe durchhin auf allen Teilen und merken an der Wahl der hellen und dunkleren Töne sogar die Rücksicht auf eine Beleuchtung im Bilde, der die Ab-

waschung des Marmors durch Regen von oben her entgegengewirkt hat.

Denkt wohl mancher, der dies zugibt, zunächst an die Wandgemälde der Oberkirche von Assisi mit den Jugenderlebnissen des hl. Franz, bei deren Vergleich dann der Name Giottos hervorspringt, ob mit Recht oder mit Unrecht ist hier einerlei. Der Stil des Reliefs aber entspricht solchem Anklang der Einzelgestalt des Heiligen nicht mehr; er weist uns weiter zu einem sienesischen Maler wie Simone Martini und geradehin auf dessen Darstellung der Martinslegende in der angebauten Kapelle der Unterkirche, die diesem Titular gewidmet ist. Mit den Hauptpersonen dieser Historien, ihrem etwas behäbigen und doch eleganten Gebaren, stimmt das Wesen dieses gutmütigen Reiters überein, ja bis in die Haltung der Hände und die Beweglichkeit ihrer Gelenke, die bei Simone Martini so eigentümlich, halb vornehm halb geziert ist, als zeichne er darin die Vorschriften des feinen Anstands und die modischen Sitten am Hofe der Anjou zu Neapel. Allerdings ist eine genauere Übereinstimmung der Komposition mit derselben Szene dort nicht vorhanden; denn in Assisi befindet sich der Bettler zur Linken, und der Heilige reitet nach rechts: sie kommen sich also nicht entgegen, und das Manteltuch wird nicht jenseits des Rosses geschnitten, sondern hängt vorn herunter. Das Tier im wallenden Schmuck der Mähne zeigt uns ein malerisch eingerahmtes Gesicht, als ahnte es die übermenschliche Erscheinung in dem Fremden. —

Im Übrigen ist es wohl wichtiger, auf verwandte Figuren in den großen Hauptgemälden des Camposanto von Pisa selbst hinzuweisen, wo uns im Triumph des Todes unter den Reitern der berühmten Kavalkade, die vor dem Anblick der offenen Gräber stockt, ganz ebensolche Herrn in fast identischem Kostüm begegnen. Die Korpulenz dieser Vornehmen, die rundlichen Lenden fallen uns hier wie dort ebenso auf, also noch in den Tagen eines Francesco Traini, den man so lange mit Simone von Siena verwechselt hat. Das heißt, wir haben auch entscheidende Ähnlichkeit mit Leistungen der Mitte des XIV. Jahrhunderts vor uns, die den besondern Charakter von Pisa zwischen Siena und Florenz schon deutlich zum Ausdruck bringen.

Die Beziehung zu Siena gewinnt dagegen wieder erhöhte Bedeutung, sowie wir dem Stil des Bildners nachforschen, der auch unter dem Einfluß malerischer Vorbilder die Klarheit des Reliefs und den plastischen Zusammenhang aller Bewegungen in den Körpern selbst bewahrt. Hier ist durchaus garnichts von der Pisaner

Lokalschule gegen die Mitte des Trecento zu erkennen, wo Nino d'Andrea und Cellino di Nese die Manier bestimmen. Ich finde vielmehr in Allem, was nicht der malerischen Vorlage, deren Voraussetzung notwendig erscheint, auf Rechnung gebracht werden kann, die auffallendste Übereinstimmung mit einem Teil der Skulpturen an der Fassade des Doms von Orvieto. Hier trifft man an dem Pfeiler, dessen Mitte mit dem Stammbaum Jesse verziert ist, unten, wo der offene Sarkophag mit dem Skelett Abrahams zu sehen ist, zwischen den mannigfaltig bewegten Richtern und Propheten des jüdischen Volkes einige Figuren von größter Ähnlichkeit mit dem Bettler an S. Martino in Kinsica zu Pisa. So stehen ganz links die beiden Reihen nackter, nur mit dem Manteltuch umhüllter Männer, ein Schriftband in der Linken, die Rechte lehrhaft erhebend. Ebenso auf der rechten Seite, in der Nähe der sogenannten Deborah; nur ist hier die Gewandung z. T. faltenreicher, sonst ebenso um den Leib gezogen, sogar die Haltung der Beine, die schreitende Stellung der vom Boden sich hebenden Füße, die Art der Armbewegungen, ja der Typus der Köpfe durchaus verwandt. Dazu kommt die gleiche technische Behandlung der Augen, die mit starkbetonten Rändern und weit geöffnet, ohne Andeutung der Iris und Pupille gegeben sind, und der Haare, deren welliges Gelock eingehend durchgearbeitet wird. Genug wir können garnicht anders als das Tympanonrelief in Pisa mit einem Sienesen in Orvieto verbinden.

C. SOCKELRELIEFS DER GOTIK

AMIENS

An den Portalanlagen der großen Kathedralen begegnen uns unten, in unmittelbarer Nähe des ankommenden Besuchers, die Darstellungen der Tugenden und Laster in zwei Reihen von Vierpaßreliefs übereinander. Die Tugenden oben sind sitzende Frauengestalten, die sich ernst und unbeweglich halten, mit ihrem Wappenzeichen auf dem Schild neben sich. Als Reliefkompositionen gehorchen alle diese Darstellungen der Tugenden eigentlich dem gotischen Gesetz der Paarigkeit; denn neben dem organischen Körper macht ein tektonischer sich breit und präsentiert außerdem nicht eine leere, also gleichgültige oder neutrale Fläche, sondern wieder ein Reliefbild darin, das die Aufmerksamkeit herausfordert und die Phantasie beschäftigt, d. h. dem Wahrzeichen seinen Bedeutungswert sichert. So sind es nicht nur körperlich zwei Faktoren, die erst das Ganze ausmachen, sondern immer zwei Instanzen, die zusammenwirken müssen um den Inhalt zu vermitteln, auf den es ankommt. Und wieder waltet das Gesetz der Paarigkeit in dem Verhältnis jeder dieser Tugenden zu dem zugehörigen Vierpaß der unteren Reihe, der das entsprechende Laster zur Anschauung bringt, und dadurch erst den Sinn der friedlich thronenden Erscheinung oben ergänzt. Die untere Reihe von gleichen Rahmen enthält keine Personifikationen mehr, sondern Szenen der Ausübung selber; statt des geistigen Wesens stehen hier die Wirkungen, statt Ruhe überall lebendigste Bewegung. Und aus dem mimischen Monolog, den wir bei einigen noch beibehalten finden, entwickelt sich bald der pantomimische Auftritt zwischen einem Paar, aber noch nirgends einer Mehrzahl von Personen. Alle diese kleinen Ausschnitte aus dem Alltagsgeschehen des bürgerlichen Daseins zeigen die darstellende Kunst der Gotik nach ihrer volkstümlichen Seite und geben Gelegenheit ihr Kompositionsverfahren zu beobachten, das mit der Wahl des aufrechtstehenden Rahmens in wiederkehrenden Reihen auch das Gesetz der Figuren bestimmt, das in ihm walten soll. Wir wählen Amiens, obgleich die Abhängigkeit von Paris nicht zweifelhaft sein kann, weil die Erhaltung durchgehends besser ist und weil infolgedessen auch mehr Abbildungen verbreitet sind. (Vieles bei Mâle a. a. O.)

Unterhalb der thronenden Gestalt des Glaubens sieht man rechts einen Jüngling am Pulte sitzen, an dem er eifrig schreibend oder zeichnend beschäftigt ist, während sein Antlitz sich doch dabei im Profil nach links hinauswendet, wo ein weibliches Götzenbild nackt ihm gegenüber hockt und vorgebeugt zu ihm hingestikuliert zu haben scheint (die beiden vom Körper losgelösten Arme sind abgebrochen), die Einflüsterungen der beredten Lippen begleitend. Es sieht fast aus, wie das eifrige Studium eines jungen Künstlers, den die Schönheit einer antiken Statuette gefangen genommen, und gipfelt zweifellos in leidenschaftlicher Zwiesprach zwischen der dämonischen Verführerin und ihrem Anbeter, der mit solcher Idolatrie nach dem Urteil der Kirche auch den höllischen Mächten selbst verfällt. — Gelingt es unserm Auge, den Zug der Entfaltung verlorener Gliedmaßen im Innern des Rahmens wieder zu ergänzen, so gewahrt es auch die Spannung im Widerspiel der beiden jugendlichen Körper, die von den Schwingungen der vier Kreisteile und den vier einspringenden Spitzen auszustrahlen scheint und durch das Ganze hin vibriert.

Als Gegenstück der Hoffnung erscheint die Verzweiflung, die eigentlich aus der traditionellen Darstellung des Zorns (der Ira) erwachsen ist, sich hier aber mit besserer Motivierung der Hoffnung entgegenstellt, als früher (schon bei Prudentius), die Ungeduld zum äußersten treibend, der Patientia. Sehr beweglich erfüllt ein junger Mann mit seinen weitausladenden Gliedmaßen den Rahmen, indem er mit den Füßen auf die Ränder eines Grabens in der Mitte, links und rechts an der untern Ausbuchtung des Vierpasses auftritt, sich nach hinten rechts hinüber lehnt, beide Kniegelenke einknicken läßt und sich so in das eigne Schwert stürzt, auf dessen Spitze er noch zielend herabblickt, nachdem er den Griff neben sich auf den Boden gestellt hat. Dabei hebt er den rechten Arm in die Luft, in der Hand noch einen Gegenstand festhaltend (der abgebrochen, vielleicht die Scheide war). Das ist unmittelbare Vorführung der Verzweiflungstat, in der deutlichsten Profilbewegung von rechts nach links, also dem ankommenden Beschauer entgegengerichtet.

Zuweilen ist es dem Künstler geschehen, daß sich die einsame Rolle der Tugend und die ausgreifende Tätigkeit des Lasters im Widerspruch zum angegebenen Programm mit einander vertauschen. Als Caritas schildert er die Barmherzigkeit in der Ausübung ihres frommen Werkes, wie sie einem Bettler ein Oberkleid hinüberreicht, auf das er wartend schon zur Linken des Betrachters neben ihr sitzt. Da ist also schon paarige Komposition und korrespon-

dierende Bewegung von beiden Seiten aufeinander zu. — So wird nun die Darstellung der Avaritia im Gegensatz dazu notgedrungen einfigurig, entspricht aber auch so nicht minder ihrem Wesen als heimlicher Untugend im stillen Kämmerlein. Wir sehen ein junges Weib nach rechts gewendet vor ihrem Schatzkasten sitzend, wie ihre Hände gierig und ganz geheim, ohne Zeugen ihrer Wonne, mit den Kostbarkeiten kramen: alles dreht sich um den geöffneten Schrein, in den die Linke hineingreift, während die Rechte ein Kleinod vor den Busen hält. Der Betrachter wird zum ungebetenen Gast, wenigstens bei der Augenweide hinter ihrem Rücken, indem sein Blick von links her mit hereingleitet ins geschlossene Gemach, wie es sonst nur die Tarnkappe des Poeten erlaubt. Und indem er ihren ausladenden Gliedern folgt, merkt er wohl: sie bewegen sich ausdrucksvoll, wie vor einem musikalischen Instrument, das hier mit seinem stummen Inhalt doch zum Gegenspieler wird, dessen wir zu einem solchen Duett nur irgend bedürfen.

Als Antipodin der Castitas tritt dann jedoch (Mâle, Abb. 48 b), nicht etwa eine verlassene Buhle allein auf, sondern ein geiles Paar, im Ansturm des Kusses aneinander gedrängt. Die vierfach gespannte Bogenform wirkt von links und von rechts her, wie eine vorwärtsstoßende Gewalt hinter ihnen drein, und zugleich von unten und von oben umklammernd, wie ein unausweichliches Joch der eigenen Sinnlichkeit. Und diese läßt an strotzender Kraft nichts zu wünschen übrig: er tätschelt ihren Busen und sie drückt seinen Kopf an ihre Wange, hält aber in der andern Hand noch den Spiegel, das Kennzeichen der Kurtisane.

Einsam dagegen ist die Natur der Narrheit, und so begegnet zu den Füßen der ruhig dasitzenden Klugheit eine lebhaft dahersteigende Gestalt von bäurischem Wuchs mit um sich schlagenden Gliedmaßen, deren schlotterige Bewegung im Gegensatz zu dem energisch gespannten Gefüge des Rahmens den Widerspruch zu dem strengen Gesetz der Umwelt versinnlicht. Indem sie auf unwegsamem Pfade torkelnd hinauf klimmt, dreht sie den ganzen Körper rückwärts und führt dabei noch stumpfsinnig grinsend einen Bissen zum Munde; in diesem Augenblick trifft sie ein von unsichtbarer Hand geworfener Stein am Hinterkopf. Die leeren Kreissegmente in der Breite tragen wesentlich dazu bei die Haltlosigkeit der stadtbekannten Törin zu Gefühl zu bringen, so daß in den Augen damaliger Betrachter die grausame Behandlung durch Gassenbuben selbstverständlich wird. (Abb. 51 b.)

Hochmut kommt vor dem Fall, sagt der Sturz des stolzen

Reiters mitsamt seinem Rosse, der am Rand eines Abgrunds vor sich geht. „Orgueil comme il tribuche“, wie Villard von Honnecourt das lebhafte Beispiel auch entworfen, schießt köpflings vornüber aus dem Sattel, und beide Beine ragen hinten in die Luft. Hier ist der wagrechte Raumteil gefüllt, der senkrechte oben und unten wohlweislich leer gelassen. (Abb. 54b.)

Unter der sehr statuarisch zusammengehaltenen Fortitudo öffnet sich ein Vierpaß von späterer Form, der durch tiefere Ausrundung der fast flachen Zwischensegmente zu einem Achtpaß gemacht würde, wenn nicht diese vier Zwergbögen sich doch allzu deutlich unterordneten, bzw. hinter den vier Halbkreisbögen ganz zurückträten. Hier erscheint in absichtlich frei gehaltenem Raum die links hin flüchtende Gestalt des Feiglings, der ängstlich nach rechts zurückschauend, die beiden Arme nach links hin ausstreckt, wo das soeben weggeworfene Schwert zu Boden fällt. Nur die Ausbuchtung rechts ist dem Gebüsch mit dem Käuzchen darauf und dem friedlich davor hockenden Meister Langohr eingeräumt, vor dem — im Dunkel der Nacht also — der Ritter der Zaghaftigkeit das Hasenpanier ergreift. Die schlanke, fast tänzelnd dem Beschauer entgegen bewegte Jünglingsfigur hat etwas Mädchenhaftes in ihrem knappgehaltenen Jagdgewande von ebenmäßigem Faltenzug. (Abb. 57b.)

Unfried und Zanksucht dürfen wir das Paar benennen, das ein solcher Achtpaß beherbergt, den scheltenden Hausherrn mit der aufsässigen Ehehälfte oder seiner Magd, die gleichwie zwischen den Ecken eines eingeschriebenen Quadrates eingeschlossen erscheinen, weil die kleinen Zwischenglieder an den Endpunkten der Diagonalachsen liegen und die Figurenkomposition aus zwei Personen fest zusammenhalten. (Abb. 58b.) Noch handgreiflicher geht es in einem andern Falle zu, wo das Weib den Spinnrocken in die Ecke wirft, um den Mann zu maßregeln, dessen Krug darob zu Boden fällt, und dessen Kopf dabei unsanft „zurecht gesetzt“ wird. (Abb. 62b.)

Die Achtpaßform kehrt noch wieder als Schauplatz des außerordentlich wirksamen Ausbruchs schnöder Undankbarkeit oder Ungeduld, den sich eine prächtig gekleidete Dame auf reich verziertem Sitz gegen ihren Pagen erlaubt, der in diensteifriger Beflissenheit ihr einen gefüllten Becher darreicht, dafür aber mit einem Fußtritt vor die Brust belohnt wird, der ihn zurücktaumeln läßt. Die ausgreifende Bewegung des Beines bei der Ungnädigen „Ingratitude — qui est très mauvaise et très rude, car elle ne veût nul reconnaître“, wie Fauvel sagt, und die zu Fall kommende Betroffenheit des Getreuen sind besonders in dem Vorbild an Notre-Dame zu

Paris mit erstaunlicher Sicherheit entfaltet. Vom Kopfe links oben, bis rechts unten, erfaßt der Beschauer die Gestalt mit seinem eigenen Gefühl und erlebt so die Überraschuug, daß das linke Bein unter dem Kleide zum Stoß ausholt und herausfährt gegen den von rechts ankommenden; die ganze Brutalität der eitlen Laune. Doch ist die Szene noch von einem Kreisrund umschlossen, und auch die Tugenden sind dort als sitzende Einzelgestalten in besonders schöner frühgotischer Einordnung unter flachen Kleeblattbögen, mit je einem Zwergsäulentrio zwischen sich und der korrespondierenden Nachbarin, so anspruchslos und doch so geschmackvoll gegeben.

PROPHETENBILDER

Unter den Verkündigungsfiguren an der rechten Wandung des Marienportals befinden sich vier Reliefs in Vierpaßrahmen mit Prophetenbildern.

D a n i e l sitzt links in der Felshöhle, schräg mit dem Rücken gegen das Gestein gelehnt; denn er späht hinauf zur Höhe des Felsblockes gegenüber, von dem soeben ein Klumpen sich ablöst und herunterstürzen muß. Der Prophet erhebt staunend die Linke und weist mit der Rechten erklärend hinüber; er mimt also nicht ungesehen in seiner Alleinigkeit, sondern lehrhaft für den Beschauer.

M o s e s mit dem feurigen Busch steht, darunter, eigentlich nur als statuarische Figur des Volksführers, feierlich wie ein König, aber fast unbeteiligt da, und neben ihm rechts der am Rande der Böschung wachsende Strauch, dessen Blätter sich oben zu Flammen verlängern und über der inneren Kante des Passes auflodern, — als gälte es auch hier, die wundersame Sehenswürdigkeit nur dem Schaulustigen vorzustellen, — „sub auspiciis prophetae".

A a r o n schreitet daneben von rechts mit dem blühenden Stab im Arm herzu und ein vor ihm erscheinender Jüngling (ohne Flügel) wendet sich von links ihm entgegen, mit seinem Schriftband doch ohne Zweifel ein Himmelsbote, der nur ihm den Sinn des Wahrzeichens erklärt, auf das der Priester mit der Tiara auf dem Haupt den Zeigefinger seiner feinen Hand gelegt hat, wohl die Verwunderung über das Unerwartete bedeutend. Die parige Komposition zeigt Parallelismus der beiden aufrechten Körper mit leichter Abwandlung im Sinne des Wandelns von rechts nach links, also auf den Betrachter zu. Aaron bewahrt wieder die ruhig statuarische Haltung, der Erklärer übernimmt die bewegt fortschreitende Begleitung, die für das Ablesen zur Introduktion wird.

G i d e o n vor seinem Vließ, darüber, ist nur ein ungeschickt da-

stehender Bauer, der links in Kappe und Kittel mit kurzem Mantelkragen wie angedonnert gafft, die Linke staunend erhebt, mit der Rechten vor der Brust auf das Objekt hinzeigt. Aus der Wolke rechts strömt die Flüssigkeit, massiger als Tau vermag, wie ein breiter Guß herab und fällt auf das abgezogene Fell des Widders nieder, ohne die Nachbarschaft mit zu benetzen. Die Ängstlichkeit, nicht gegen die Vorschrift des theologischen Bestellers zu verstoßen, hat die Kunst befangen müssen.

Vision des Hesekiel. Mehr als die Hälfte des Vierpasses füllt die rechts auf einer Felsbank sitzende Gestalt des antik gewandeten Propheten, dessen Kopf, dem Moses verwandt, ebenso gut für einen Christus in der Wüsteneinsamkeit gelten könnte. Er stützt den rechten Elnbogen auf das Knie des rechtwinklig aufgesetzten Beines und schmiegt die Wange in die Hand. Der linke Arm — vorn — ist gegen das nämliche Knie gehoben, während sich das linke Bein, nur leise gebogen, vorstreckt und mit den Zehen den Boden berührt. Der Gegenstand, mehr seines Nachsinnens, als seiner Betrachtung, dh. die sichtbar gemachte Vorstellung, die den Propheten beschäftigt, ist ganz in die äußerste Horizontalausbuchtung links gedrängt, wird also dem ablesenden Betrachter zuerst aufgetischt. Und dieses Rad, das wie ein Paar von solchen erscheinen soll, ja womöglich als Mehrzahl sich lösen, — es bleibt ein Rätsel für beide Parteien. Der Schaltraum zwischen dem schnell erkennbaren Objekt und dem Grübler, dessen Blick es nicht trifft, wirkt wie ein Fragezeichen, eine Beziehung herausfordernd, die doch nicht anschaulich gegeben wird. Von dem wunderbaren Verwandlungsvorgang, den wir beim Propheten lesen, wird hier durch die Bildkunst garnichts mehr angedeutet, höchstens die Brauchbarkeit, für das Entlangrollen eines Wagens etwa, verunklärt. (Mâle, Abb. 72.)

Vision des Sacharja. Kap. V, 5 ff. lesen wir in der Schrift:

Und der Engel, der mit mir redete, ging heraus und sprach zu mir: „Hebe Deine Augen auf und siehe, was gehet da vor?“ Und ich fragte: Was ist es? Er aber sprach: „Ein Kessel geht dort auf, das ist ihre Ungerechtigkeit im ganzen Lande“. Und es erhob sich ein bleierner Kessel, und ein Weib saß in der Mitte darauf. Und siehe, zwei Frauen gingen heraus und hatten Flügel, die der Wind trieb; es waren aber Flügel wie Storchenflügel, und sie führten den Kessel hinaus zwischen Himmel und Erde. Und ich fragte den Engel, der zu mir redete: Wohin führen sie ihn? Er aber

antwortete: „Daß ihm ein Haus gebauet werde im Lande Sinear . . .“ (Mâle, Abb. 74.)

Der Künstler verteilt diesen Inhalt seiner poetischen Quelle auf zwei Reliefs über einander. Unten sehen wir, ganz links in der seitlichen Ausbiegung des Vierpasses, den inneren Rand des Rahmens erfüllendes Wolkengekräusel. Aus ihm taucht der Engel mit aufwärts gestrecktem Flügelpaar hervor und weist mit der linken Hand nach oben, indem er zu dem Insassen des Zeltes oder der Behausung redet, die wir in der rechten Hälfte des Rahmens anerkennen. Der Prophet füllt diesen Raumteil, indem er in gleicher Höhe im senkrechten Mittelabschnitt des Passes (auf der untern Grundlinie des eingeschriebenen Quadrates) dasitzt: mit dem Oberkörper angelehnt, aber leise zurückweichend, wie überschattet von der Erscheinung am Eingang. Sein rechter Arm legt sich rund heraus und stützt die Hand auf das Knie, wie in unbewußter Abwehr gegen den Ansturm des Himmelsboten; der linke Arm streckt den Elnbogen nach hinten hinaus, läßt aber die Hand auf dem Schenkel ruhen, anscheinend mit einer Rolle beschäftigt, die er mit festem Griff umspannt. Der bärtige Kopf, über dessen Scheitel ein Manteltuch gezogen ist, blickt erstaunt empor nach dem Inhalt der Vision.

In dem oberen Vierpaß stehen zwei geflügelte Weiber mit langen Gewändern einander gegenüber in der Mitte und tragen auf Schultern und Armen einen großen runden Topf, auf dessen ausladendem Rande oben, nach rechts gekehrt, ein nacktes Frauenzimmer hockt, den einen Arm abwärts vorstreckend und mit den Fingern über den Kesselrand fassend, den linken mit dem Elnbogen aufs Knie stützend, so daß sich die Wange in die flache Hand schmiegen kann. Ihr gebeugtes Haupt ragt noch in die innere Kehlung des Rahmens hinauf. — Das Ganze ist eine wohlabgewogene plastische Gruppe, die mit den seitlich ausgespannten Flügeln, aber etwas unsicherem Stand der Füße in der Enge der untern Ausbuchtung, für sich bestehen könnte frei im Raum. Durch dies ungleiche Auftreten auf die Rahmenteile ergibt sich aber der Schein einer schwankenden Bewegung beim Tragen, als sei der Eindruck des Hinausschreitens in diesem Augenblick beabsichtigt.

Sonst versteht sich von selbst, daß die Veranschaulichung des prophetischen Traumes im Bildwerk dem poetischen Reiz der Quelle gerade das Unbestimmte, das Ineinandergleiten der geistig erlebten Momente benehmen muß, indem sie das Schwanken zwischen dinghafter Wirklichkeit und ahnungsvoller Bedeutsamkeit aufhebt. Aber

der entscheidende Schritt zur Verteilung auf zwei Rahmen, deren einer die Realität des Erzählers, deren andrer die Überzeugungsstärke der Vision enthalten soll, ist für die Mitwirkung des Zeitmomentes höchst lehrreich. Der Blick des Betrachters mag zwischen unten und oben hin und herschweifen, sozusagen die Vision in die leibhaftige Begegnung mit dem Träger der Inspiration hinein zu bringen versuchen, die Einheit zum Erlebnis bringen. Der Hexenkessel voll Sündenblust kann freilich nicht erbaulicher werden, als der hebräische Dicher ihn gemeint hat. Er gehört ins Land der Semitenphantasie nach Babel.

DIE MONATSBILDER

Die Sockelreliefs der Kathedrale von Amiens geben uns zuerst die Monatsbilder. Mit ihnen treten wir in die Reihe der physischen Motive meist einer Einzelgestalt, die mit ihrer Körperbewegung den kreuzförmigen Raum des Vierpaßrahmens erfüllt. Das Jahr beginnt hier mit dem Dezember, und dieser zeigt das Genrebild des Schweineschlachtens. Die linke Hälfte des Feldes wird von einem nackten jungen Mann in leichtem hemdartigen Kittel eingenommen, der mit leise vorgeneigtem Haupt, in Dreiviertelsicht nach rechts, mit dem Standbein auf das Steinpflaster des Hofes tritt, und so das Tier abstach (die Arme sind jetzt abgebrochen), während in der rechten Hälfte die Kufe für das Blut aufgestellt ist, über der an einer Stange der Körper des getöteten Schweines herabhängt.

Der Januarius sitzt als „bifrons“, mit dem bärtigen Gesicht dem ablesenden Betrachter zu, mit dem jugendlichen nach rechts abgewendet, bequem und breit an einem gedeckten Tisch. Von der einen Seite tritt der Mundschenk, von der andern der Vorschneider des Fleisches heran, so daß eine doppelte Zwiesprach der Köpfe entsteht (schematisch ausgedrückt fdbꝩ), gegenüber der paarigen Horizontale der Tischplatte und des gerade herabhangenden Leintuchs, unter dem sogar die Beine des Hausherrn und der Tafel sich zu viert symmetrisch als äußeres und inneres Paar aufreihen (Schema abba).

Im Februar wärmt sich der Bauer an einem guten Feuer: wie aus eisigem Wind soeben heimgekehrt, hat er die Schuhe ausgezogen, mit denen er durch den Schnee gewatet ist, und streckt nun die nackten Füße auf dem Schemel seiner Bank gegen die Glut, ohne noch den Mantel abzuwerfen, dessen Kapuze nur in den Nacken zurückgeschlagen wird.

Im März begann damals schon die Arbeit des Winzers in dieser Gegend, er ist bei der Auflockerung des Bodens mit der Hacke. Wir

sehen ihn in Dreiviertelsicht nach links uns zugewendet, zwischen zwei ornamentalen Rebstöcken, die auf beiden Seiten in den Kreissegmenten des Vierpasses angebracht sind.

Der April scheint einem andern Stande zu gehören, nicht dem Bauern, sondern seinem Herrn und der Falkenjagd. Ein junger Weidmann in Kappe und langem Überrock kehrt sich dreiviertel nach rechts, also wegbereit und läßt nur noch seinen Vogel aus der Hand fressen. Ein Bäumchen mit schwerer runder Krone neigt sich von dorther nach innen in der abschließenden Ausbiegung wie von linksher beim Eingang ein andres Gewächs, die beide fast nur die Aufgabe haben der aufrechten Figur in der Mitte Widerhalt zu leisten.

Für den Mai gibt eigentlich das Sternbild der Zwillinge schon selbst das Genrebild für die Jahreszeit und ihre Genüsse; denn sie erscheinen nicht mehr heraldisch, sondern als Liebespaar, links der Knabe, rechts das Fräulein einander zugewandt, und geben sich traulich die Hände. Vollsaftige Blüten, sogar allzu groß im Maßstab, erfüllen dieselbe Waghaltung wie im Aprilrelief, deuten aber gewiß auch den schwellenden Naturdrang an, der die Lebewesen zu einander zieht. Darunter erscheint dann im eigentlichen Monatsbild der einsam sitzende bärtige Mann unter Bäumen und Stauden des Gärtleins fast wie ein überflüssiger Lückenbüßer. Ganz von vorn gesehen, im langen Rock mit symmetrisch auseinander gespreizten Knien pflegt er der Ruhe nach vollbrachtem Tagewerk: seine Rechte stützt sich auf den Schenkel und in der Linken hält auch er sinnend ein Zweiglein, als locke ihn das Verlangen aus dieser Einsamkeit hinaus.

Der Juni gestattet kaum noch solche Anwandlungen in der Stille. Der Schnitter ist schon an der Arbeit: nach rechts gedreht, faßt er mit beiden Händen die Sense und schwingt sie weit ausschreitend über die Wiese hin. Er trägt nur die weiten Hosen aus dünnem Stoff, den Oberkörper nackt, eine Kappe auf dem üppig gelockten Haar.

Der junge Bauernbursch in Hemd und Hosen, womöglich noch leichter, den Strohhut auf dem Kopf, kehrt im Juli wieder. In Profil nach rechts, schneidet er in vorgebeugter Haltung die Kornähren mit der Sichel ab; die zusammengebundenen Garben liegen links hinter ihm am Hügel. Die Rückenlinie teilt den Raum in schräger Richtung auf zweidrittel Höhe. Beide Sommermonate bieten uns also jeder seine charakterische Einzelgestalt wirkungsvoll für das Absehen von links nach rechts, so daß das eigene Körpergefühl sofort verständnisinnig mitschwingt.

Auch der August bietet wieder ein Sternbild, das dem Zuge der Zeit gemäß von den Künstlern der Gotik aus dem Himmel auf die Erde versetzt, und aus einem erstarrten Symbol wieder in Lebenswärme zurückgeführt wird: die Jungfrau. Wie der Falkner im April ist sie eine Genrefigur zu nennen. In Dreiviertelansicht nach rechts steht sie aufrecht da und erhebt in der Linken ein rundes Gefäß oder eine Frucht, von der sie noch mehrere im rechten Arme zu tragen scheint. Im Gegensatz zu dem aufsteigenden Halt des vortretenden Beines hängt der Überwurf ihres Kleides vorn abschließend herunter. Ihr Haupt ist sinnend geneigt. In den horizontal sich ausbreitenden Kreissegmenten des Vierpasses geben zwei vegetabilische Füllstücke der statuarischen Einzelgestalt symmetrische Begleitung.

Im eigentlichen Monatsbild steht der Drescher nach links, dem Beschauer entgegen gerichtet, faßt mit beiden Händen den Flegel, den er niedersausen läßt, und unwillkürlich folgt der Kopf dieser Abwärtsbewegung. Das Standbein, das linke vorn, ist dabei gerade aufgestellt, das rechte innen leicht gegen die höhere Schwelle gestemmt, so daß der Eindruck eines seitlichen Hin- und Hertretens entsteht, in dem sich die Bewegung rhythmisch fortsetzen mag.

Auch im September wird das Wahrzeichen der Wage nicht für sich allein in der Luft stehend gegeben, sondern von einer frontal gesehenen Jungfrau gehalten, die sie in der ausgestreckten Rechten dem Beschauer vorführt, indem sie, mit dem Zeigefinger der Linken vor der Brust, auf die gleichschwebende Lage der Schalen hinweist.

Darunter ist ein junger Knecht, vom Rücken gesehen, im gegürteten Kittel beschäftigt, mit einem Stecken die Früchte, anscheinend gar eines Feigenbaumes, herunterzuholen.

Im Oktober ist die Zeit der Weinlese gekommen. Der Winzer steht im traubengefüllten Bottich und stampft die Beeren, in Dreiviertelsicht dem Beschauer zugewendet, so daß die lustige Arbeit mit vollem Eifer zur Wirkung kommt; dabei handhabt er zugleich zwei Stöcke, um die aufdringende Masse niederzuhalten und immer wieder unter seine Füße zu bringen.

Der Schütz, das Sternbild des November, wird wieder zum typischen Genrebild der Tätigkeit. Ganz im Profil nach rechts, läßt er soeben den Pfeil von der Senne des Bogens abschwirren, indem er das linke Bein vorsetzt, das rechte vorn weit abspreizt, zu wirksamer Vorbereitung der gekrümmten Biegung und des energischen

Gegenzugs im rechten Arm darüber. Das flatternde Gewand um die Oberschenkel läßt die Bewegung ausklingen.

Unten steht der Säemann, in Dreiviertelwendung ebenso nach rechts hinaus, und streut mit der Rechten die Körner in die Furchen, während er mit der Linken den Sack hält. Der weitausgreifende Arm leitet das Auge des Betrachters von links her unwiderstehlich in den Bewegungszug hinein.

Die Tierbilder als Monatszeichen mögen uns vollends an einfachstem Beispiel zeigen, wie statt der heraldischen Behandlung die Naturbeobachtung auch hier ihr Recht verlangt. Der Krebs freilich wird noch traditionell als Taschenkrebs gezeigt, wie er südlichen Ländern vertraut war, und zwar aufrecht wie ein Wappentier auf dem Schilde. Und der Skorpion verrät sogar die Unbekanntschaft des Künstlers mit diesem giftigen Gast, der im Norden nur als Fabelwesen und Selbstmörder lebt; er hat in gleicher aufrechter Stellung von oben gesehen mehr Ähnlichkeit mit einer Schildkröte, aus deren Schale unten der Schwanz wie der eines Fisches heraushängt. Alle Vierfüßer jedoch: der Widder, der Stier, der freilich nicht größer als das Schaf, sehr eng zusammengerückt ist, als wenn er auf allzu kurzem Untersatz stünde, und sogar der Löwe, — werden in voller Ausdehnung ihres Körpers gezeigt, dh. von der Seite gesehen, um die ungekürzte Gegenstandsvorstellung darzubieten, nun aber allesamt bezeichnender Weise in Bewegung von links nach rechts, also von hinten angefangen bis zum Kopf, der gewohnten Richtung ihres Daherschreitens gemäß, damit der ablesende Betrachter ihre Gestalt bequem verfolgen könne; selbst der Löwe tritt nicht drohend mit dem Kopf nach vorn entgegen, so daß sein Anblick erst überwunden werden müßte und im Vollzug des Anlaufs einen gewissen Aufwand an Kraft, vielleicht sogar an Mut, erforderte. Das ist durchschlagend für das Verfahren.

Paris, Notre-Dame, Nordwand des Chores: Rautenvierpaßreliefs mit Wundertaten der Maria. Legende des Theophilos. XIV. Jhdrt.

In dem reichen Rahmen, dessen quergelegte Vierpaßöffnung in der Kehlung zwischen äußerm und innerm Rundstab mit üppig schwellenden Blättern und Blüten ausgefüllt ist, erfolgt die Hauptteilung durch das Achsenkreuz der aufrechtstehenden Raute. Die Vertikale ist die Achse, um die sich das Ganze dreht; die Horizontale scheidet Ober- und Unterwelt, die in dieser Geschichte zusammen wirken. In der Mittellinie unten wird Theophilos selbst in kleiner Figur gezeigt, wie er, vom Rücken gesehen, kniend seine Hände zu der Sitzfigur der Madonna erhebt, die sein Hülfeflehen erhören soll, also vor dem Kultbild in der Kirche, wie eine Stifterfigur im Tabernakel gedacht. Und auch von ihm aus ist ebenso die Entfaltung in den beiden Seitenteilen orientiert, dh. nur so zu verstehen, daß die beiden Momente der Erzählung, die dem Beschauer vorn vor Augen gestellt werden, für ihn selbst zurück liegen, dh. hinter ihm in der Vergangenheit, und zwar der eine rechts, der andere links, in dieser Reihenfolge, d. h. vielleicht schon beide in der Erinnerung, so daß er sich eigentlich für das geschehene Wunder bereits bedankt. Darüber belehrt uns der Versuch, die Darstellung in der üblichen Weise von links nach rechts abzulesen, der völlig irreführt, weil er den Kausalnexus geradezu umkehrt. Aber auch von rechts nach links kommen wir nicht durch; da der Blick doch immer in der Mitte auf das Hindernis der kleinfigurigen Einschaltung stößt, die durch das Hausgesetz der Raute im Vierpaß als konstitutiver Faktor sichtlich nicht allein zuerst aufgerichtet wurde, sondern auch am Schluß noch die Dominante zwischen den korrespondierenden Flügeln bleiben soll. (Beide Figürchen des Zentralstreifens sind stark verstümmelt: der Bittsteller ohne Kopf, die Madonna, wohl schon mit dem nackten Knaben im linken Arm, wie er mit den Füßen auf dem Schenkel der Mutter herumsteigt und mit der Rechten zu ihrem Schützling herab Gewährung winkt.) Wir müssen, um zum richtigen Verständnis zu gelangen, hier in der Mitte anfangen, dann rechts zurückgreifen zu dem Ereignis, das im Rücken des Knienden liegt, aber, in größerem Maßstab als er selbst, für den Betrachter vollauf verwirklicht wird. In überraschender Nähe drängt sich in der Ecke das Scheusal hervor, in dessen behaarter Nacktheit man damals den Höllenfürsten selbst erkannte, wie er, mit gierigen Augen und fletschendem Maulwerk, seine Tatze auf die Schulter des jungen

Geistlichen legt, den er an sich preßt, daß sich ihre Wangen berühren. In den Krallen seiner Linken vorn befindet sich das verhängnisvolle Dokument, das der vom Ehrgeiz Verführte unterschrieben hat, recht augenfällig über die Knie gebreitet, als sollten Neugierige seinen Wortlaut nachlesen können. Und hinter beiden Köpfen erscheint als dritter der Anstifter, der jüdische Nekromant, durch Spitzhut gekennzeichnet. — Jenseits, in der Ecke links, ist derselbe Unhold ganz bescheiden auf die Hälfte zusammengeschrumpft, an der gleichen tierischen Bildung seiner Glieder und der Maske mit weitaufgerissenem Maul noch immer kenntlich, dh. nicht ohne Humor des Erzählers, zum betrogenen „armen“ Teufel geworden. Nur mit lautem Schreien, mehr als mit widersetzlicher Kraftanstrengung, wehrt er sich noch gegen die Herausgebe des Pergamentstreifens, dessen Ende doch schon in andern, mächtigeren Händen ist. Die Himmelskönigin selber ist herangetreten, als wäre sie vom Altar der „Gnadenreichen“ heruntergestiegen, und wird mit der erhobenen Rechten (deren Hand abgebrochen ist) wohl das Kreuz geschlagen haben, unter dessen magischer Gewalt der böse Feind so jämmerlich eingeht, daß seine Krallen erlahmen. Die rettende Tat der hl. Jungfrau kann doch als Erfüllung des Gebets nur vor dem geistigen Auge des Flehenden liegen, soll aber als Faktum genommen werden. Die weichbewegte Gestalt der Jungfrau, mit der Krone auf dem Schleiertuch und dem faltenreichen Fluß ihrer Gewänder, scheint bereits die „Vierge dorée“ von Amiens vorauszusetzen oder der Westfassade von Reims nicht fern zu stehen, an die auch die einrahmenden Fialen mit krabbenbesetzten Risen und Maßwerkfenstern gemahnen. (Abbildg. Mâle, a. a. O. 100.)

D. WANDRELIEFS IM INNERN

REIMS

In der Kathedrale von Reims ist der Versuch gemacht worden, die ganze innere Wand der Westfassade auf beiden Seiten des Hauptportals durch mehrere Reihen von Blendarkaden über einander in rhythmische Bewegung aufzulösen und hier noch einen Platz für die siegreich vordringende Skulptur zu gewinnen, wo sie, dem fernen Hochaltar und den Chorschranken gegenüber, die Aufmerksamkeit des soeben Eingetretenen oder des wartend Verweilenden, wie des zum Ausweg Zurückkehrenden noch, in Anspruch nehmen darf, ohne dem Allerheiligsten selbst mit seinem Schauspiel Konkurrenz zu machen. Die Schattenräume der Spitzbogenarkaden sind tief genug gefaßt zu vollrundem statuarischem Schmuck, aber die Bildwerke darin müssen doch als stärkstes Hochrelief angesehen werden, weil die geschlossene Grundfläche hinter den Körpern überall mitwirkt und, gleich den Tabernakeln der Architektur sonst, nicht nur den unbestimmten Raum, sondern den abgesonderten Ort, ja den bestimmten Schauplatz für die Figuren darin bezeichnet. Der Maßstab der Arkadenreihen, die hier der Schlußmauer des Langhauses vorgeblendet worden sind, schließt sich einerseits an die Königsgalerien der Außenseite, andrerseits aber im Innern auch den Triforiengalerien an, mit ihrem schmalen Laufgang dahinter, dessen wohlbekannter Anblick der Raumvorstellung am nächsten kommt, die hier nun in einer Mehrzahl von Geschossen, wie eine Vorbereitung der durchbrochenen Fensterarchitektur, übereinander erweckt wird und zu figürlicher Füllung der einzelnen Schalträume geradezu herausfordert. Als künstlerische Voraussetzung des hier Gewollten muß jedoch auch die Gliederung der Chorschranken gegenüber angesehen werden, deren Reliefreihe, schon in Notre-Dame zu Paris, die dichtgedrängten Spitzbogenarkaden ohne Säulen aufweist, die wir ebenso an einem Reims so nahe stehenden Werk, wie dem Stifterchor zu Naumburg a./S. beschrieben, und ebenso in den Miniaturen des Psalters

für den hl. Ludwig als immer wiederkehrenden Bildrahmen angewendet finden, wo der einzelne Spitzbogen garnicht mehr so unmittelbar als Baldachin jeder Einzelgestalt gedacht wird, wie dies bei den genannten Reliefs der Fall war. Auf diesen Zusammenhang mit dem Schmuck vor dem Allerheiligsten weist endlich auch die Wahl der Darstellungsgegenstände, denen wir an der Innenseite der Westfassade von Reims begegnen. Wir greifen hier nur ein Beispiel heraus, das unmittelbar als Gegenstück aus dem Alten Testament zur Einsetzung des Altarsakraments aufgestellt zu werden pflegt, in welcher Rolle auch die großen Klappaltäre die Verbindung wiederbringen: Abraham und Melchisedek. (Abb. bei Mâle, Nr. 69.)

Links steht unter dem gebrochenen Spitzbogen in der Nische ein Altartisch schräg vor der Schlußecke hereingeschoben, so daß sich der Einblick wie in eine Kapelle öffnet, doch überraschend nah mit wirklichkeitsgetreuem Leintuch über dem scharf geschnittenen Steinblock. Auf der Stufe davor steht der ehrwürdige Priester mit der faltenreichen Kasel über der Alba, mit seinem bärtigen Mönchskopf über dem hohen Kragen und seinem breit abstehenden Haarkranz unter der Tonsur, — also barhaupt, ohne Mitra oder Krone des alttestamentlichen Priesterkönigs, — nach rechts gewendet. Er hält in der Linken den Kelch und erhebt mit den Fingern der Rechten die Hostie, um sie dem soeben Herantretenden zu verabfolgen. So gewinnt die Erzählung vom gastlich angebotenen Brot und Wein hier völlig die Gestalt der Abendmahlspende, dh. der Antitypus wird sozusagen zurückübersetzt in seinen Typus selber oder, wenn man will, vorausgenommen in der Erscheinung dieses sakramentalen Aktes nach gegenwärtigem Kirchenbrauch des XIII. Jh. Der Kriegsheld Abraham, der als Eroberer ins Land gedrungen war, nähert sich hier unter dem anstoßenden Bogen verehrungsvoll der Schwelle des Heiligtums, als handle es sich darum, vor dem Auszug in den Krieg die Kommunion zu feiern. — Mit gefaltet vorgestreckten Händen, im ritterlichen Eisenkleid um Arme und Haupt, wie um Beine und Leib, die lange Lanze nach vorn gegen die Schulter gelehnt, das breite Schwert an der Seite steht „Abraham", wie wir ihn nennen sollen, aber eigentlich ein Kreuzfahrer, vor dem Sakrament. Das rechte Bein ist leicht gebogen vorgesetzt, das linke tritt zurück, der Oberkörper dreht sich vollends im Profil nach links, und so erscheint auch der Kopf (dessen Helmzier wohl abgestoßen ist) mit seinen edel geschnittenen ausdrucksvollen Zügen.

Die Andacht der heiligen Handlung verbindet beide Personen

zu einer Einheit, die über den trennenden Rahmen der Architektur hinweggreift, aber die Paarigkeit der Komposition in sauberer Trennung der Glieder aufrecht erhält.

Kommt dann in der folgenden Arkade und weiter noch eine Reihe zugehöriger Gestalten zum Vorschein, so leuchtet erst recht die Ähnlichkeit mit dem Strophenbau zweier Stollen und dem Abgesang, oder der Coda, dem Gefolge, wie wir in diesem Fall zutreffend sagen, wohl jedem ein!

Nach den vorstehend gegebenen Beispielen stellen sich von selbst noch zwei Aufgaben für die Reliefkunst: einmal die Fortsetzung der Arbeit von Johannes Jahn über die Kompositionsgesetze auch für das XIV. Jahrhundert (vgl. dazu auch die Proben der Glasmalerei in Bd. III), und sodann ebenso für die Elfenbeinarbeiten, im besondern der kleinen Klappaltäre, die als Vorbereitung für die Malerei hier eine Stelle finden sollten. Dem Verfasser wurde die Ausführung erneuter Studien für diese Kapitel in Frankreich und England unmöglich gemacht.

V. TRECENTOMALEREI

San Francesco von Assisi, der Bau der Kirche, insbesondere der oberen, und der Kapellenreihe am Langhaus der unteren, die später erst hinzu kamen, ist der eigentliche Schauplatz eines tiefgreifenden Umschwungs im künstlerischen Empfinden Italiens; denn es ist die Stätte der Eingewöhnung in die Rhythmik der gotischen Raumgestalt. Und die Ausmalung dieses vielbesuchten Heiligtums im Herzen des Landes, aber auch erst der Oberkirche, ja nicht einmal dieses Ganzen vom Chor der Mönche und seiner polygonen Apsis aus, sondern erst des Langhauses mit seinen durchgreifenden Gewölbejochen, die alles unter das Gesetz des gotischen Strophenbaues nehmen, ist der Wendepunkt, an dem auch die Geschichte der italienischen Wandmalerei in Fluß kommt. Und wieder nicht das Langhaus als Ganzes entscheidet, sondern erst die Franzlegende, die zwischen den spitzbogigen Arkaden an den geschlossenen Mauerstreifen hinläuft, und zwar gerade deswegen, weil die Dreigliederung jeder solchen Jochbreite unter dem Laufgang hin, die fortlaufende Reihe verfügbarer Bildflächen von gleichem Ausmaß, erst zwingend vor die Wahl stellte, die Komposition dieser Wandgemälde, als einzelne und als zyklische Einheit, von der Rhythmik des gotischen Bauwesens durchdringen zu lassen, oder nicht. Unter der Macht des vorhandenen Raumes nicht allein, sondern auch dem durchgehenden Zuge der Zeit, dem auch hier erwachten Gefühl aus freien Stücken folgend, ist die Eingliederung der Bilderreihe und der Einzelkomposition in den Zusammenhang des großen Ganzen geschehen. Und die Vollendung dieser gemalten Franzlegende, der kanonischen Redaktion des damals volkstümlichen Stoffes, die zum Jubeljahr 1300 vor aller Augen stand, und die Vorstellungswelt aller Pilger nach Rom hin und von Rom her erfüllte, ihre poetische Phantasie wie ihre Anschauungskraft gefangen nahm, das bedeutet den Anfang der Trecentomalerei.

Deshalb wählen wir nach diesem Termin der Jahrhundertwende auch den Namen des Kapitels und lassen alle sonstige Chronologie bei Seite, um die geschichtliche Tatsache so bestimmt und einfach auszusprechen, wie sie dasteht. Alles was voranliegt, ist nur Vorbereitung, Lehrzeit, Nachahmungseifer, je nach dem überkommenen und aufgesuchten oder örtlich vorgefundenen Muster. Nach dem Sieg der Gotik erst setzt das neue Leben ein, das sich alles, auch das klassische Erbteil wie den byzantinischen Schulsack dienstbar und zu eigen macht, bis Augen und Hände auch den Aufgaben selber allein gewachsen sind und sich anschicken, es mit der Natur der Menschen und des Landes allein aufzunehmen, um mit ihnen auch den Himmel zu erobern und die Hölle zu erleuchten.

Wir könnten uns heute ja leicht vorstellen, wir versuchten mit Erfolg ein Experiment zur Beobachtung eines geschichtlichen Vorgangs: — versetzen also in Gedanken einmal das Mosaikgemälde der Krönung Marias aus Sta Maria Maggiore in Rom nach der Oberkirche von San Francesco in Assisi, und zwar nicht in den Chor hinter die alten Schranken der Mönchsklausur, sondern ins Laienhaus, vorn an den Kreuzaltar, wo das Werk des Jacopo Torriti von 1296 gerade im Angesicht der Franzlegende links und rechts bis an den Eingang des Doppelportals herüberschauen kann. Da würde sich zeigen, wie diese gotische Komposition, fast ein Unikum unter den Halbkuppelmalereien römischer Basiliken, sich erst recht versteht in ihrer eigentlichen Bedeutung als Stilbekenntnis und sich viel besser zu hause weiß, da droben am heiligen Hügel des Subasio, im Bilderkreis der Franzgeschichten und unter den Spitzbogengewölben des nordischen Strophenbaues, als in der heitern Säulenhalle mit ihren Rundbogenarkaden und ihrem sonnenhellen Lichtgaden auf dem Esquilin. Aus solcher Tribuna vermochte der Strom der Rhythmik zu entspringen, unter der so durchgegliederten und ausgestalteten Mosaikfläche, selbst aus altgewohnter Kugelform zurechtgeschnitten, so gut wie die Konsolenreihen und verkröpften Gebälkstreifen sich auch unter und über den Bilderreihen der Legende selber noch hinziehen. Das war Cosmatengotik wie das andere[1]).

So mag Filippo Ruxuti, der an der alten Fassade von S. Maria Maggiore in Rom die Legende von der Gründung der Basilika, auf Veranlassung eines Schneewunders im Sommer, noch als Mosaikmaler

[1] Das Nähere darüber vgl. in der I. Publikation des Sächsischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig: „Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi“ von A. Schmarsow 1918.

erzählt und die Begebnisse bei Papst und Patricius in luftige Spitzbogenarchitektur hineingestellt hatte, auch in Assisi unter der Leitung kunstverständiger Geistlichen die Franzlegende komponiert und mit seinen aus Rom mitgebrachten Genossen in immer beschleunigterem Tempo ausgeführt haben, damit sie zur Jubelfeier Bonifaz VIII. vollendet dastanden; unter diesen Mitarbeitern möchte man noch immer auch Giotto wieder erkennen, so lebhaft sich der Widerspruch dagegen erhoben hat. Uns kommt es auf diese Streitfrage über persönlichen Anteil weder des Einen noch des Andern mehr an, sondern nur auf die Erkenntnis der durchgehenden Kompositionsgesetze und ihres mehr oder minder ausgeprägten, überall aber unverkennbaren gotischen Charakters. Die Zuweisung des Hauptbeitrags an Filippo Ruxuti, der vielleicht eher aus dem Königreich Neapel als aus Rom stammte, weil er mit aufgetürmten Theaterkulissen und sonstigem Bühnenbrauch besser Bescheid weiß als irgend ein Cosmate oder gar Toskaner, verschiebt doch die Ansicht der Sachlage wesentlich und klärt auch die Entwicklungsmöglichkeiten wesentlich, die für Giotto bestehen bleiben. In Padua sehen wir diesen in der Cappella dell'Arena jedenfalls auf eine ganz anders geartete Räumlichkeit angewiesen, einen saalartigen Bau noch romanischen Zuschnitts mit glatten, hier geschlossenen, dort nur von Fenstern unterbrochenen Wandflächen und Tonnengewölbe darüber. Da gibt es freilich auch einen fortlaufenden Bilderzyklus; aber er muß in drei Reihen herumlaufen, und erhält nur am Rundbogen des Choreingangs einen bevorzugten Ruhepunkt in der Verkündigung, deren Figurenpaar durch die Öffnung weit auseinandergehalten wird. Die Erzählung hüben und drüben muß sich selber behaupten in einem lediglich dekorativen Rahmensystem, bedarf also in jedem Stück der eigenen Festigung und Widerstandskraft viel mehr. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn der Maler fast zur Wucht der Reliefkunst eines Niccolo Pisano zurückgreift, wie er sie an der Kanzel in Pisa, am Stadtbrunnen in Perugia oder endlich an der Arca di San Domenico in Bologna gesehen haben mochte, um von den Eindrücken seiner römischen Jahre mit der Ausübung der Mosaikmalerei ganz zu schweigen. Aber wie sich Niccolo Pisano selbst zur Gotik hindurchringt, so vertritt auch Giotto in seinem Wollen und Können die mittelalterliche Weltanschauung, die den Einzelmenschen nur als dienendes Glied des großen Gottesreiches anerkennt und seine äußere Erscheinung lediglich als Gefäß seiner Seele, als Träger des Ausdrucks einer geistigen Innenwelt bewertet, selbst wenn er ruhiger und mäßiger bleibt als Niccolos eigener Sohn

Giovanni in seinem selbständigen Fortschritt, wie an der Kanzel von St. Andrea in Pistoja von 1301. Man irrt deshalb, wenn man vorzeitig den Maßstab der Nachahmung des Wirklichen an seine Kunst anlegt und von ihr fordert, was sie garnicht will: die sinnlich sichtbare Natur wiederzugeben um ihrer selbst wegen, etwa gar nach den Ansprüchen an Realitätsgefühl und Beobachtungstreue weit späterer Generationen in der Renaissance. Nur was Vehikel seelischen Lebens ist oder werden kann, ist auch das Mittel, nach dem seine Darstellung greift; denn er arbeitet in erster Linie immer für die poetische Phantasie seiner Gemeinde, für die Auffassung des Bildes, die auch ein Dante bekennt. Nicht das plastische Interesse an dem Körper, vor allen Dingen der Menschengestalt als organisches Gewächs ist ihm die Hauptsache, sondern das mimische Interesse an der Körperbewegung als Wahrzeichen des inneren Vorgangs, an dem Mienenspiel des Gesichts und dem Gehaben der Glieder. Ja die Gestaltung wird überhaupt nur bis zu einem gewissen Grade ausgebildet, soweit die Gebärde des Knochengerüsts und die Körpermasse, dh. fast immer auch die Gewandmasse, in Bewegung setzt. Seine Wandmalerei ist Flächenkunst, seine Bildanschauung bleibt wie Mosaikarbeit im Zusammenhang mit dem Mauerbewurf und entwickelt sich höchstens zur Gestaltungsschicht des Reliefbildners von damals. Wo der charakteristische Zug mimischer Bedeutsamkeit aufhört, da fällt der Grundstock der Gliederpuppe oder ihres Zeugbehangs vollends den andern Gesetzen anheim, die solche Flächengliederung und Mauerbelebung beherrschen, den Kompositionsprinzipien der Architektur, ja der Tektonik, den Regeln der Symmetrie, der Proportionalität und besonders des Rhythmus, der durch das Entlanggleiten des Augenpaars über die Wände hin stets die Oberhand gewinnt über den Körperbestand. Deshalb ist es ein weiterer Irrtum gewesen, wenn man Giottos Bildkompositionen ohne weiteres auf Raumdarstellung angesehen hat, indem man darunter sogleich den Tiefenraum verstand, wie ihn das Quattrocento mit seinen perspektivischen Konstruktionen erstrebt hat. Die Fragestellung ist richtig und überhaupt zulässig nur soweit, als es sich darum handelt, wie weit sich der Maler überhaupt auf Einbeziehung von räumlichen Elementen neben den Körpern, um Schalträume zwischen ihnen oder gar einen leeren Raumstreifen über ihren Köpfen einläßt. Denn die Richtnngsachse des vorgestellten Raumes liegt in dieser Flächenkunst damals immer in der zweiten, oder höchstens der ersten Dimension, dh. in der Horizontale und vielleicht noch der Vertikale, aber niemals über das Körpervolumen hinaus in der dritten

Dimension, in der Tiefenschau. Jedenfalls sind dies die Voraussetzungen; alles Hinausgreifen über diese Grenze bildet eine Ausnahme, die nur als solche bewertet werden darf.

Da wir Giotto einen Gotiker genannt haben, würde die Architektur, der er sozusagen in die Hände arbeitet, zunächst die Gotik sein müssen. Und das ist sie auch, nur selbstverständlich die italienische von damals und auf dem Entwicklungsstadium, wo er sie, sei es in Rom und in Assisi, sei es in Toskana, vorgefunden und sie schließlich selber mitbestimmt hat. Da liegt die Erklärung für einen wichtigen Bestandteil seiner Besonderheit, nämlich das Ergebnis einer allmählichen Auseinandersetzung mit den tektonischen Bedingungen und dem Zuwachs des Höhenmaßstabes, unter denen er eben in Italien schafft, gleichwie dies auch bei Niccolo Pisano und seinem Sohn Giovanni, dem Dombaumeister von Siena und von Pisa, der Fall ist, der dort die Fassade, hier das Baptisterium und den Camposanto wesentlich mitbestimmt hat. — Im Gegensatz zu den hochgestreckten Proportionen der Bildflächen in der französischen Gotik, die immer von aufsteigenden Gewölbdiensten oder Fensteröffnungen eingeengt werden, ja die Glasflächen dieser Fenster allmählich mit dem Stabwerk durchsetzen und im Maßwerk gipfeln lassen, verfügt die Baukunst Italiens immer noch über ansehnliche Breiten, wie unter dem romanischen Wesen, an dem die Gewohnheit in vielen Gegenden lange noch festhält und zu dem sie nicht selten wieder zurückkehrt. Und gerade dieses mit der gotischen Figurengestaltung und ihrem pantomimischen Widerspiel locker vereinter Personen so schwer vereinbare Übermaß der Breitendimension galt es zu bewältigen mit seinem Maßstab, der noch nicht der schlanke willkürlich verlängerte war, sondern der kürzere, eher schon gedrungene und untersetzte, den Niccolo Pisano und seine Gesinnungsgenossen bevorzugt und sich angeeignet hatten. In der Cappella dell'Arena zu Padua kommt, durch die Mehrzahl der Bilderreihen untereinander, die Breite fast noch stärker zum Bewußtsein als in andern schon architektonisch gegliederten Räumen sonst. Da muß die Ausgleichung mit Hilfe der Figuren geschehen, und dies ist anerkanntermaßen erfolgt. Aber diese Verbreiterung seiner Gewandfiguren, wo sie irgend angeht, ist nicht etwa der Ausfluß eines besonders „malerischen" Sinnes, sondern eine Forderung der auszufüllenden Fläche im Sinne des Zusammenhangs der Bestandteile selber. So eben erklärt sich der auffallende Umfang eines mehr tektonisch oder planimetrisch umgrenzten als organisch durchgestalteten Ausschnittes, den seine Figuren uns darbieten.

Dann aber kommt der stark überhöhte Maßstab der schmalen Nebenkapellen des Chores von Sta. Croce in Florenz, wo er die Legenden der beiden Johannes und die des Franz von Assisi auf die geschlossenen Wände malen soll, deren jede nur für zwei Breitenbilder unter dem Spitzbogenfeld geeignet waren. An der Fensterwand allein gab es Hochformate für Einzelgestalten, am Kreuzgewölbe paarweis gleich geschnittene Kappen. Unter dem Schnittpunkt dieser sphärischen Dreieckfelder geht die Vertikalachse senkrecht nieder, die auch den Standpunkt des Beschauers festlegt, wie dem Altar so den Seitengewänden gegenüber. Damit ist die Wandelbahn für das Entlangschreiten ausgeschaltet, die Mittelachse allein für Umspannung des gegenüberstehenden Bildes angewiesen, und nur der Aufstieg des Blickes von unten nach oben möglich, oder umgekehrt vom Bogenfeld in der Höhe zum mitteren und von da zum untersten, das sich in normaler Ansicht darbietet, wie Giotto sich nach romanischer Gewohnheit noch entschieden hat. Damit kommt auch eine tiefgreifende Wandlung in die Organisation des Bilderzyklus und infolgedessen auch seiner Einzelkompositionen: die fortlaufende Reihe stockt, der Verlauf der Erzählung kommt zum Stillstand, das Breitbild kann sich nur von der Mitte nach den Seiten entfalten und von den beiden Enden zum Zentrum zurückleiten, nicht von einem Ende her zum andern hin. Das ist erst recht der Fall, wo sich zwei verschiedene Legenden, von oben nach unten abfolgend, einander gegenüberstehen, wie in der Johanniskapelle. Und hier ist, als Symptom der frühern Entstehung unverkennbar, noch der Versuch gemacht, die oberen Felder für den eintretenden oder gar den die Schwelle nicht überschreitenden Besucher zu berechnen. Da werden noch zwei Momente in einem Bilde geboten, wie rechts die Geburt und links die Namengebung des Propheten, oder unten rechts das Mahl des Herodes in voller Breite und links als Anhängsel wenigstens die Enthauptung des Gefangenen am Kerker draußen. Aber diese Anwandlungen des Erzählers müssen überwunden werden, die Enge des Raums wie die Höhe der Mauern schließen sie aus. In der Franzkapelle ist der Stillstand mit Folgerichtigkeit zum maßgebenden Faktor geworden. Die kanonischen Kompositionen der Legende aus Assisi, die auch hier verlangt waren, sind beruhigt, ohne Verlauf in sich ausgebreitet, aus Handlungen zu Situationen geworden. Das ist der Weg vom historischen zum systematischen Zyklus, und ohne Zweifel auch ein Weg zur Monumentalität, wenn man darunter etwa die Abklärung und

Unwandelbarkeit im Sinne der Antike und der Renaissance verstehen wollte.

So steht bei Giotto neben dem mimischen Faktor, der als Ausdruck des Innenlebens auf die poetische Phantasie des Betrachters wirken soll und als menschlich verständlich mit zwingender Suggestion Bewegungsvorstellungen auslöst, ein mindestens ebenso starker tektonischer Faktor, der all' jene Wirkungen der Symmetrie und Proportionalität walten läßt, über die der gotische Baumeister verfügt. Und die innere Einheit beider, in der sich die künstlerische Gemeinschaft der Architektur und Malerei erst vollzieht, ist der Rhythmus des Linienzugs und der Massenverteilung, den das Auge bei seiner Blickwanderung und seiner Zusammenfassung nacherlebt.

Die Rechnung mit der Ortsveränderung des Subjektes, die vom gotischen Maler nach Analogie des mittelalterlichen Kirchenbaues besonders in dem großen Zyklus der Oberkirche von Assisi aufgenommen und zur Grundlage seines ganzen Verfahrens gemacht worden war, tritt unter diesen veränderten Bedingungen immer mehr zurück, und die motorischen Reize, die durch die Dynamik der mimischen Elemente beim Vorüberwandeln bisher ins Spiel traten, werden aufgegeben zu Gunsten der Beharrung. Diesen Vorgang können wir in der Unterkirche weiter verfolgen, selbst unter der Vierung über dem Hochaltar, wo für das Herumschreiten ringsum oder für die Veränderung des Standpunktes nacheinander gegenüber jedem Deckengemälde noch Platz genug vorhanden ist. Schon die Verlegung der Bildfläche an die Wölbung über unsern Häupten macht einen wesentlichen Unterschied im Vergleich zur aufrechten Wand vor uns oder gar neben uns. Deutlich ist aber auch die Folgerung gezogen in der Komposition dieser Allegorien selbst; nur im Vordergrund ist ein Zug fortschreitender Bewegungen von links nach rechts gegeben, darüber in der Mitte, unter der Spitze des sphärischen Dreiecks der standfeste Aufbau, wie der Turm der Keuschheit oder das Tribunal der Richterin.

Und ähnlich geht es zwingend und unbewußt auch da, wo biblische Geschichten, wie bei dem Werk von Schülerhand im Querhaus der Unterkirche daneben, die für fortlaufende Erzählung an den Wänden entlang entworfen waren, nun an die Decke verlegt werden, als wären sie neutrale Dekorationsstücke, so daß jetzt der aufmerksame Betrachter sich immer den richtigen Standpunkt erst aufzusuchen hat, von dem er sie befriedigend erfassen kann. Und eben die Hauptsache an solcher Aufnahme, das Miterleben des Geschehens, wird ihm auch so nicht gelingen; sie schweben da oben wie ausge-

spannte Teppiche, ohne fühlbare Beziehung zu dem Grund und Boden unter unsern Füßen, und bleiben deshalb auch ohne Fortgang unter unsern Augen. Sie werden unvermerkt zu flüchtigen Märchenbildern, die nicht mehr Ernst machen, wie der Verlauf, der neben uns und mit uns einherging. Und der Maler, der sich dieses Unterschiedes bewußt wird, mag sich stattdessen vielmehr bemühen, dem Vorgang seine lyrische Stimmung abzugewinnen oder die ganze Tonart seines Vortrags zu erleichtern, damit sich die unerfüllbare Forderung überhaupt nicht erst melde, sondern die Augenweide von vornherein nur schillerndes Gaukelspiel darbiete, das hier noch möglich ist, auch wenn die Emporschauenden sich nicht die Hälse verdrehen. Damit ist freilich ein Fingerzeig für die fernere Entwicklung gegeben, aber dem wirklichen Gang dieser Entwicklung auch vorgegriffen, so daß es gilt, nun zurückzulenken.

Doch bevor wir weitergehen, muß noch eine Nutzanwendung aus diesem Einblick in die Möglichkeiten gegebener Innenräume in Kirchen italienischer Gotik gezogen werden. Ihr Ergebnis ist nichts anderes als die folgerichtige Beurteilung des Verfahrens, wie wir es bei Giotto und seinen Nachbarn wie seinen Nachfolgern vorfinden. Wo es sich um Kompositionsgesetze handelt, erhebt sich doch immer zuerst die Frage nach dem Maßstab, und zwar in erster Linie der Einzelgestalt, besonders im Mittelalter, wo die Figurenkomposition die Hauptsache bleibt. Aber gerade das Verhältnis dieser menschlichen Personen zu den übrigen Dingen gibt Auskunft über die Sinnesart des Malers gegenüber der sichtbaren Welt. Wenn wir also bei Giotto das nämliche Verfahren, wie bei den Reliefbildnern Niccolo und Giovanni Pisano sehen, daß sie allesamt die Schafe der Hirten in der Anbetung oder des Joachim draußen bei seinen Herden kleiner geben als sie so unmittelbar neben den Figuren oder ganz im Vordergrunde vor ihnen sein können, daß die Rosse der Könige entweder nur halb hereingucken oder an Körpergröße so viel verlieren, als sie sonst die Menschen überragen würden; wenn Joseph sich nicht messen kann mit der Gottesmutter, und die Kindesmörder nicht mit Herodes; wenn hinter dem Henker des Bischofs Regulus in Lucca ein Bäumchen steht, wie ein Zierpflänzchen im Garten oder gar im Topf, und doch einen Baum unter freiem Himmel vorstellen soll: so ist klar, die ganze Rechnung ist nicht ernst gemeint, wenn man rationalistisch gesonnen voraussetzt, das Bild der kirchlichen Kunst wolle das Abbild der sichtbaren Welt geben, also etwa

die Verhältnisse der Wirklichkeit abkonterfeien, wie der nüchterne Verstand sie freilich mit Zahl und Maß feststellen kann und sie nach Augenmaß zu sehen sich gewöhnen mag. Nein, dieser Köhlerglaube ist grundfalsch! Der Maßstab dieser Kunst ist ein Wertmaßstab, genau so wie der des Dichters, jedes unbefangenen Erzählers und jedes beliebigen Hörers obendrein. Es kommt nur darauf an, wie die Bedeutungswerte der Poesie, die dem bildenden Künstler übermittelt werden von Jugend auf, sich mit dem Größenunterschied seiner sichtbaren Welt, seiner Sehgewohnheiten und seiner Veranschaulichungsweise für die Andern ausgleichen. Der Maler lebt wie der Vermittler seiner biblischen Stoffe sozusagen in einem „Abonnement suspendu", dh. nicht ohne weiteres „realité suspendue", sondern nur „modifiée quelque part, humanisée partout", — ich will lieber nur dieses sagen, und brauche die französischen Ausdrücke, weil es gilt das Franzosenurteil auszurotten, oder wenigstens mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen. Auch Giotto und seine Leute arbeiten in erster Linie immer für die poetische Phantasie; sie verwenden ganz andere Mittel, ihren Darstellungen Überzeugungskraft und Erlebniswert zu sichern, als gerade die Unterdrückung des subjektiven Maßstabes zugunsten eines objektiven, der uns die Welt in dem gänzlich unverarbeiteten und gleichgültigen Zustand belassen würde, statt sie uns verständlich und genießbar zu machen, wie der menschlich motivierte Zusammenhang dies tut, den wir Poesie nennen. Die dichterische Illusion ist vielmehr das gemeinsame Medium, in dem sich der Künstler und seine Gemeinde begegnen, und deren Veranschaulichung durch das Bild ist der Endzweck der darstellenden Künste, der vor allen Dingen von ihnen gefordert wird; deshalb werden sie doch den Bedeutungswert, der allem Menschlichen seinen Vorrang sichert, nicht aufgeben gegenüber den Sachen, und dem Raum als solchem nicht eine Wichtigkeit zugestehen, die er im Traumlande des Dichters, des Propheten, des Evangelisten oder Bußpredigers garnicht besitzt, oder ihm mit Zahl und Maß zuleibe gehen, wo er gerade unendlich und unermeßlich bleiben muß; sie werden gerade diesen nicht da in seiner Höhe und Tiefe hinzusetzen trachten, wo er in seiner Länge Schritt für Schritt durchmessen, von Augenblick zu Augenblick erobert werden soll, um fühlend seiner inne zu werden. Die Wandmalerei des Trecento haftet an den Wänden der Kirchenhallen, des Ratssales, der Kreuzgänge, der Refektorien, ja der Friedhöfe, dh. da, wo der Betrachter an ihnen entlang wandeln kann und mit offenen Augen der Bilderreihe lesend, Stück für Stück aufnehmend, folgen muß. Die so ent-

stehende rhythmisierte Mimik und der mimische Rhythmus der vorhandenen Architektur sind die beiden Beiträge, aus denen sich der Zauber des Erlebnisses im Schauen zusammenwebt. Das Erstere ist der Beitrag des menschendarstellenden Malers, der die Ausdrucksbewegungen seiner Figuren zugleich nach den rhythmischen Anforderungen des Architekten für die bemalte Fläche modifiziert, das Andre ist der Beitrag des Bauwerks, in dem das Bewegungsmoment nach Analogie menschlicher Ausdrucksbewegung gegeben, dh. mimisch bedeutsam und nachfühlbar geworden ist, wie in den Stilen des Mittelalters.

Schon an Duccios Hochaltar für den Dom von Siena (von 1308—10) stehen wir einem Werk der Tafelmalerei gegenüber, das an den Betrachter, jedenfalls im ursprünglichen Zustand an Ort und Stelle, die nämlichen Anforderungen eigenen Mitwirkens stellte, wie umlaufende Wandgemälde in großen Kapellen. Hier sind alle Zyklen des kirchlichen Darstellungsgebietes vereinigt und ziehen sich in Reihen unten und oben, an den Seiten auf- und absteigend und durch die Mittelflächen der Rückseite hin, nur beruhigt und zusammengefaßt durch Hauptbilder größern Formates an bevorzugter Stelle, zwischen dem gleichen Zuschnitt der Jugendgeschichte, der Passion des Erlösers oder dem Ende des Marienlebens, das die große Verherrlichung der Schutzpatronin selbst, an der Vorderseite, zu ergänzen bestimmt ist. Man fragt nur noch immer viel zu lange, wie weit er in den „geschichtlichen Kompositionen“ die üblichen Motive der Byzantiner wiederholt, wenngleich durch seinen Stil „vom Tode auferweckt“ habe, als vielmehr durch welche Mittel dies geschehen konnte und wirklich gelungen sei. Sollte das Wunder lediglich in der Wiedergabe der Schönheit des menschlichen Angesichts und der abgewogenen Anmut holder Bewegungen und Stellungen zu suchen sein, oder trifft diese Charakteristik eigentlich nur für die ruhige Versammlung um die thronende Madonna dh. das große Kultbild der himmlischen Seligkeit zu, und nicht für die Historien, in denen das überlieferte Kapital der byzantinischen Malerei verwertet, aber so durchgreifend verwandelt ward! — Man verschlingt nur in dem undurchdachten Wort „Kompositionen“ gerade die Hauptleistung des Meisters wie etwas Selbstverständliches, und eben in ihnen ist die Neubelebung erreicht, in dem neuen Verfahren auf diesen Tafeln, alles in zeitlichen Verlauf zu übertragen und in ein Geschehen vor unsern Augen auseinanderzulegen, das im Nacheinander des Ablesens erst wird, was es wirken soll. Aber freilich, es ist nicht immer gleichmäßig gelungen, weil zuweilen ein Entwurf, der für

ein Breitbild gedacht war, aus Rücksicht auf die tektonische Zusammensetzung der Tafeln auf ein Hochformat gebracht werden mußte; denn vergessen wir nicht, wir befinden uns hier auf einem Übergang von der Miniatur- oder Tafelmalerei kleinsten Umfangs zum Ersatz für Wandmalerei hinüber, und Manches wirkte für die Bedingungen der Buchmalerei günstiger unter dem Vorzug des Umblätterns und der Gegenüberstellung zweier Stücke verschiedenen Charakters, deren eines auch dann wie völlig neu erscheinen mag, wenn es tatsächlich nur die Abwandlung eines vorangehenden im Sinne eines folgenden Zeitmomentes bedeutet. Im Nebeneinander des Tafelwerks auf dieselbe Vertikalebene gebracht, mit der man garnicht mehr hantieren kann, verliert die zartere Nüancierung die nötige Wirksamkeit, um sich als Konkurrentin zu behaupten. Zumeist aber fehlt den Bildern die erforderliche Längenausdehnung, die ein Wandgemälde besitzen würde (und erst bei vergrößernder Projektion des Diapositivs auf die Fläche in entsprechender Distanz kommt dann zum Vorschein, welche Bewegungsmotive darin stecken). Sowie man aber einmal darauf eingestellt ist, die vorbereitete Blickbahn zu verfolgen, offenbart sich auch überall der Gehalt an transitorischem Wesen. Dies zu erreichen, werden auch die Architekturkulissen zwischen und über den Figuren hereingezogen, wie als Ausgangs- oder Schlußpunkte verwertet. Nur ein einziges Beispiel sei hier genannt, dessen Beweiskraft so schlagend ist, weil darin der Felsboden nicht nur, sondern auch beliebig eingestellte Bäume dazu dienen müssen, die Absicht des Künstlers auf Hervorbringung eines durchgehenden Rhythmus von links nach rechts und ein Zurückstauen der Bewegung in den beiden einzigen Personen, Maria Magdalena und dem Auferstandenen, zu verwirklichen, so daß sie von jedem, der Augen hat zu sehen, erlebt werden müssen.

Kein Wunder, wenn solche Bemühungen um flüssige Komposition bei Duccio auch bei Simone Martini, dem ersten unverkennbaren Gotiker von Siena, ihre Früchte tragen[1]. Aber mit so großen epischen Zyklen, wie am Hochaltar des Domes, kann er sich nicht messen, und eine so durchgreifende Leistung wie die Eingliederung der Franzlegende in den Strophenbau des ganzen Langhauses der Oberkirche von Assisi, lag außerhalb seines Machtbereiches, nicht nur weil die Gelegenheit fehlte, sondern auch weil seine Begabung höchstens die eines Novellisten war. In der Mar-

[1] Vgl. zum Folgenden meine Masaccio-Studien V: Fortschritte der Wandmalerei in Toskana. Cassel 1899 (jetzt bei K. W. Hiersemann, Leipzig).

tinskapelle der Unterkirche, die zu dem damals erst entstandenen Anbau gehört, gibt er Schilderungen zeitgenössischen Lebens am Hofe der Anjou von Neapel, in das die Heiligenlegende übertragen wird. Da ist der barmherzige Reitersmann, der dem Bettler seinen Mantel teilt, ein edler Ritter auf etwas ungeschlachtem Turniergaul geworden, der die ganze Bildfläche auf einmal ausfüllt; aber die übrige Reihe bietet keinen mitreißenden Fortgang, keine Steigerung, keine dramatischen Konflikte, sondern lauter Episoden oder gar Situationen in beliebiger Folge. In der Schwertleite oder der Anlegung der Sporen vor dem Kaiser selbst erkennen wir wohl einen vielversprechenden Anfang, der unter dem großen durchdringenden Auge des Herrschers die innere Geschichte des christlichen Helden in der äußern des glänzenden Ritterdienstes zu geben versucht. Eindrucksvoll ist die Erscheinung des höheren Herrn an seinem Lager, das leibhaftig gewordene Traumbild in stiller Gegenwart. Aber die Verwandlung in den Mönch und den Kleriker vollzieht sich, wir erfahren nicht wie, es sei denn durch den tief aus dem Innern hervorquellenden Ausdruck, der oft nur im Blicke liegt, aber doch die ganze Person durchzittert, wie es andre Maler noch kaum vermögen; indeß an aktionsfähiges Hervorbrechen ist nicht zu denken. Nur erraten kann der Kenner der Legende die visionäre Entrücktheit des Bischofs, den seine Geistlichen wecken müssen, oder die flammende Begeisterung beim Meßopfer. Nur einmal, in der Begegnung mit dem leidenschaftlich aufgeregten König, der sich unter seiner Zinkenkrone krümmt, steigert sich der Kontrast zu dramatischer Energie, die freilich an der friedvollen Würde des Gottesmannes kein pantomimisches Widerspiel findet. Die kirchlichen Vorgänge am Altar, bis zum Requiem für den Toten, vollziehen sich in gemessener Zeremonie, die nur wenig Akzente spontanen Gefühlslebens vertragen, aber die Bildkomposition fesselt immer durch die Versuche räumlicher Entwicklung zweier Gestaltungsschichten hintereinander, und nicht vereinzelt nur liegt die Vermittlung des Übergangs von einem Zustand in den andern nicht in den Personen, sondern im Durchblick durch anstoßende Gemächer gegeben, deren perspektivischen Reiz man nur nicht als Bestrebung konsequenter Raumkonstruktion zu realistischer Wiedergabe des Schauplatzes überschätzen darf; das wäre ein Anachronismus, der sogar zu falscher Datierung dieser ganzen Kapelle geführt hat. Die Hauptvorzüge Simones werden uns immer aus seinen malerischen Mitteln, der Farbenrhythmik und der Stoffimitation hervorleuchten, wo Stellen seiner Pinselarbeit noch leidlich erhalten sind. Kompo-

sitionell aber liegen sie schon in der Zusammenschau von Körpern und Raum als gegebener Einheit, und dies bleibt wohl auch der Zauber seiner Einzelgestalten, die das Medium ihrer vornehmen Existenz mit sich führen, auch wo sie statuarisch isoliert zwischen schlanken Säulchen unter der Arkade stehen. Die Anmut seiner feingesitteten Frauen, die garnichts zu tun brauchen, als leise, im Wohllaut ihres Schreitens an uns vorüberziehen, entquillt unbewußt und von selbst bei solcher rhythmischen Auseinandersetzung mit der schmal bemessenen Wandelbahn. Ja, es gelingt ihm schon in aufgereihten Büsten oder Halbfiguren, die reliefartig an einer Wand sich hinziehen, jedem Angehörigen des Hauses Anjou, das sich damals eifrig als Stifter um S. Francesco und seinen mächtigen Orden bemühte, jedem Fürsten oder Heiligen in Haltung und Ausdruck ein Stück seiner Lebensgeschichte mitzugeben, so sprechend weiß er das Gefüge solches Ausschnittes als Vertreter der ganzen Person zu meistern und unter dem Gebot der Sitte, des Anstands, der Hofetikette noch dem Persönlichen seinen Anteil zu sichern. Auch das sind Kompositionsgeheimnisse, die wir aufspüren mögen, wenn auch schwer noch in Worte fassen, es sei denn angesichts der Originale an Ort und Stelle. Aufgrund solcher Beobachtungen an abgenommenen Fragmenten, aus einem Stadttor von Assisi, ist es mir vor langen Jahren schon gelungen, das ganze verlorene Wandgemälde (im städtischen Museum) als unbezweifelbares Original von Simone Martini, dem Sienesen, zu bestimmen[1].

Der eigentliche Erbe des von Duccio erwobenen Kapitals ist aber Pietro Lorenzetti, der sich so häufig auch in Zusammenarbeit mit seinem jüngern Bruder Ambrogio betätigt, daß wir mehr als billig sein mag, gewohnt sind sie zusammenzufassen oder gar unter dem Namen des letztern den eigentlichen Begründer ihres Ruhmes zu vergessen. Pietro gehören im Querhaus der Unterkirche von Assisi unzweifelhaft die große Kreuzigung mitsamt dem ganzen Passionszyklus darüber am Gewölbe, und dazu das altertümliche Altarbild der Madonna zwischen dem Täufer und Franz am Fenster des andern Flügels und das fortgeschrittenste Stück, drei solche Halbfiguren an die Wand gemalt unterhalb der Hauptmasse: Madonna mit Franz und Johannes dem Evangelisten. Besonders die Historien schütten seinen ganzen überquellenden Reichtum vor uns

---

[1] Vgl. die Notiz in der Dissertation von Agnes Gosche, Leipzig 1899, die selbst sich damals noch nicht hineinzufinden vermochte. Seitdem haben mir andere Forscher die Richtigkeit bestätigt.

aus, und es ist kein Wunder, wenn bei dem offenbar noch jugendlich vorwärtsstürmenden Meister neben Eindrücken hochentwickelter Kunst und bester Überlieferung auch einmal geniale Flüchtigkeit und weniger künstlerische als geistigsittliche Unreife begegnen. Er hat sich eben hier die seltene Gelegenheit zu kühner Entwicklung seiner Kraft nicht entgehen lassen, und schafft als echter Sohn seiner hochgelegenen Vaterstadt, ganz wie ein Germane, im Rausch der Begeisterung.

Welch einen Kampf der epischen Dichtung, die das Viele will, und durch immer neue Motive die fortgesetzte Anregung der Phantasie zu erreichen gewohnt ist, erleben wir sogleich gegen die feste Anordnung der Architektur, die in dem kapellenartigen Raum, unter einem schwerfälligen tief herunterreichenden Kreuzgewölbe ihre systematische Disposition aufnötigt, obgleich die fortlaufende Erzählung in richtiger Abfolge und die unerläßliche Rechnung mit dem entlangschreitenden Betrachter solcher Vergewaltigung der Passionsgeschichte widersprechen. Unbequeme Bildflächen mit einspringenden Ecken und langausgezogenen Winkeln bereiten dem Darsteller Schwierigkeiten, selbst für die notwendige Orientierung über die Raumachsen. Aber mit wachsender Sicherheit fühlt er sich in die Bedingungen hinein und lernt die Hindernisse sogar wirksam in Vorteile seiner überraschenden Einfälle verwandeln. Beim Einzug in Jerusalem und der Gefangennahme schieben sich Gestaltenmassen und Stadtprospekt oder Landschaft noch etwas unklar durcheinander; aber der Fortschritt bei der Kreuztragung ist entschieden. Innenräume haben durch konsequentere Perspektive ihrer Deckenbildung einen gewissen Tiefeneindruck bekommen, wie die polygonale Loggia, in der das Abendmahl stattfindet, und an die sich die schmale Küche mit einer Genreszene anschließt. Die Fußwaschung geschieht an dem anders zugeschnittenen Bestimmungsort für solche Obliegenheiten der Mönche, — die Geißelung in der Gerichtslaube mit schlanken Säulen, geradem Gebälk und phantastischem Skulpturenschmuck zwischen den krabbenbesetzten Rundbogen der Vorderarkaden. Das sind Beispiele, die als Versuch, Figuren in und mit dem umgebenden Raum zu fassen, schon alle Beachtung verdienen. Und wie wuchtig läßt Pietro Lorenzetti den Erlöser auf die erhöhte Burgterrasse treten, die zum Höllentor führt, aus dem der Urvater Adam befreit werden soll; wie feierlich steigt der Sieger über den Tod aus dem Grabe, über die Köpfe der Wächter hin, — in seiner herkulischen Bildung beidemal nach dem körperlichen Ideal der romanischen Kunst und damit dem Sinn des Niccolò Pi-

sano näher als dem gotischen seines Sohnes Giovanni. Daneben aber das tiefinnerliche Situationsbild, pathetisch immer und derb genug, aber gewaltig ergreifend, wie die Abnahme vom Kreuz und die Grablegung, zwei kleinere Gegenstücke zu der leidenschaftlich bewegten Kreuzigung, die das ganze Wandfeld über dem Altar füllt und als solche Einheit die alleraufmerksamste historische Bewertung verlangt. Hier will natürlich seine malerische Freiheit über die Strenge ikonographischer Vorschrift triumphieren, aber desto weniger kann auch schon von neuen Regeln der Komposition oder gar Gesetzen selbstgeschaffenen Stiles die Rede sein.

Wie ungegorener Most sprudelt es von neuen Erfindungen; die Fülle der Einzelmotive scheint überzuquellen, wo er sich dem ungestümen Drang eines heftigen Temperaments überlassen darf, und die Gebärdensprache würde in Gefahr kommen theatralisch zu werden, wäre sie nicht zu eckig noch und derb. Auch Pietro Lorenzetti kennt das sienesische Erbe, die großen mit dem ganzen Körper agierenden Gestalten und ihren machtvollen Schwung. Aber er handhabt es schon im Sinne der mimischen Bewegung und leidenschaftlichen Erreglichkeit des Innern. Während aber Simone Martini wie Duccio den harmonischen Fluß der Linien zu finden weiß, als hätte er in eifrigem Studium antiker Bildwerke, besonders Kameen und kleiner Reste dekorativer Malerei, das Gefühl für reinere Schönheit ausgebildet, ist Pietro Lorenzetti für solche Reize viel zu hastig und gewaltsam. Die häufig wiederkehrende Geste mit dem plötzlich zu spitzem Winkel erhobenen Vorderarm und der beinahe zur Faust geschlossenen Hand, mit dem weit abstehenden enormen Daumen, entbehrt auch des letzten Anklangs an klassische Grazie; aber sie kennzeichnet die dreinfahrende Energie seines Charakters, selbst in dem ernsten Madonnenbild, der letzten Zutat in diesem Kreuzarm der Unterkirche von Assisi.

Außer der fragmentarisch nur erhaltenen Kreuzigung hier in S. Francesco begegnen spät erst andre Beispiele seiner Kunst in Siena, die sich als neuerdings wieder aufgedeckte Reste eines Kapellenschmucks schon Giottos Leistungen in Sta. Croce bewußt an die Seite setzen wollen. Die Gegenüberstellung des Gastmahls bei Herodes mit der Auferstehung des Evangelisten Johannes wie dort, beweist sogar den Zusammenhang auch im gegebenen Programm. Diese beiden großen Wandgemälde in einer der Nebenkapellen des Chores von S. M. de' Servi, die vom alten Bau stehen geblieben, bezeugen ebenso wie das dreigieblige Tafelbild mit der Wochenstube der hl. Anna (in der Domopera) einen außerordentlich entwickelten Raumsinn und

eine Ausbeutung perspektivischer Durchblicke, wie sie kein Florentiner damals aufzuweisen hatte, nämlich zur Befriedigung des rhythmischen Bewegungsdranges, der im Anschauen eines solchen Altargemäldes in Hochformat nicht mehr zu seinem Rechte kam, wie er es sonst im Vollzug der zweiten Dimension durch die ganze Länge der Freskenreihen hin zu genießen gewohnt war.

In derselben Kirche der Serviten ist in einer andern dieser Kapellen auch ein Fresko von Ambrogio Lorenzetti zum Vorschein gekommen. Es mag für die vielen untergegangenen Leistungen zeugen, die der jüngere Bruder häufig in Gemeinschaft mit dem älteren ausgeführt hat. Es ist die lebendig bewegte Schilderung des Kindermords, die seltsamer Weise von jeher zu den Lieblingsgegenständen der Sienesen gehört. Vorn die zusammengetriebene Menge der Mütter mit den unbarmherzigen Kriegsknechten dazwischen; hinten eine Reihe von Berittenen, die keine Flucht gestatten; links auf dem Balkon des Palastes der Tyrann selbst, mit der Krone auf dem Haupt, herunterschauend wie auf die Piazza del Campo, auf der sein Massenmord vor sich geht. Das Verhältnis dieser figürlichen Bestandteile zu einander, wie die Front eines gotischen Bauwerks als Hintergrund und ein Ausblick jenseits des Schwibbogens in der Ecke, verraten freilich, daß vorerst noch die Sicherheit der Raumkonstruktion versagt, obwohl ein ähnliches Bestreben wie bei Pietro hervortritt. Die eigne Entwicklung Ambrogios nahm jedoch weiterhin eine durchaus andere Richtung und muß uns an ihrer Stelle wieder zu ihm zurückführen.

Inzwischen pflegen beide Brüder wie Simone Martini gleichermaßen die Tafelmalerei, von Altarstücken verschiedenen Umfangs bis zu den kleinsten, aber kostbarsten Diptychen, die mit Goldmosaik und Emailarbeit im Innern, mit eingelegten Marmorsorten aus verschiedenen Farben als Deckel außen wetteifern, sei es auch nur, um hier den toten Christus im Grabe stehend, dort die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde zu zeigen (Altenburg). Die Tafelwerke für Kirchen und Kapellen beschränken sich merkwürdig lange auf schlichte Zusammenstellungen von Einzelgestalten, in zwei Reihen polygonal ausgeschnittener Holzplatten, Halbfiguren unten und Büsten oben; die nur Heiligentypen wiederholen und abwandeln.

Wie charakteristich aber prägt sich schon die Verschiedenheit der Lorenzetti hier, des Simone Martini und seines Schwagers Lippo Memmi dort aus, sowie es sich um eine so einfache Szene handelt wie die Verkündigung! Wuchtig und breit stehen bei dem Einen die Körper einander gegenüber, rücken sich sogar

nah auf den Leib, um mit ihrer plastischen Erscheinung die Fläche vollauf zu füllen, und der Bote des Allmächtigen dringt mit derb ausladender, nur mühsam verhaltener Gebärde auf die Erwählte ein, die sich wie eine Klosterfrau schon würdigen Alters verhüllt. Bei Simone Martini begegnen uns die schlanksten, zartesten Geschöpfe, die er je gezeichnet hat, unter einer zierlichen Spitzbogenarkade von feinfühligster Rhythmik der Austeilung über die verfügbare Weite des Abstands. Und diese Mitte des Goldgrundes bleibt leer, wie eine absichtsvoll gehaltene Kunstpause, von deren Begrenzung hüben und drüben die Spannung zwischen zwei Polen des Lebens abhängt; aber sie durchdringt sich mit unsichtbaren und doch wieder sichtbaren Beziehungen, vermöge der Bewegungsmotive der beiden Gegenspieler zuäußert hüben und drüben. Wie eine schwellende Kurve dringt der Engel links gegen die Türstufe, die nur seine sprechende Mimik und sein unhörbares Wort überschreiten dürfen, und wie eine schüchterne, soeben aufgescheuchte Schwalbe flüchtet die feinknochige Prinzessin in langfließenden Seidengewändern auf das Gestühl zur Rechten, und kehrt nur ängstlich Blick und Ohr zu der schimmernden Erscheinung, die wie ein Kugelblitz aufleuchtet und alle Glieder beben macht wie Espenlaub. Das alles ist die Wirkung der Komposition, die das Gesetz des gotischen Rahmens zur Sichtbarmachung einer solchen Zwiesprach verwertet, zwischen Wesen, die einander zu meiden, zu fliehen scheinen, und doch durch magische Anziehungskraft zu einander gehören, der höheren Macht gehorchend, die sie bindet und lenkt. An diesem seelenhaften Meisterwerk Simones von 1333 (in Florenz) hat keine fremde Hand den Pinsel mit geführt, sondern nur an den Heiligenfiguren außen, die nicht eben glücklich in solcher Nähe dabei stehen müssen, und deshalb nur als dekorative Kulissenstücke gelten sollten, von denen man absieht, sowie sich der Vorhang in der Mitte öffnet für das Geheimnis des Tempels.

Bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung über das Verhältnis der Figurenkomposition zum Goldgrunde. Dieser hat nicht den Spiegelglanz des Mosaik, sondern den weichen Schimmer des matten Goldes. Nicht selten durch Musterung an den Rändern oder in der Fläche selbst als abschließende Ebene gekennzeichnet, wirkt er doch wie eine duftige Raumschicht, vor der oder aus der sich die Gestalten abheben. So lange nach byzantinischem Vorbild der sonnengebräunte Teint der Karnation beibehalten wird, und mit dem harzigen Bindemittel auch der dunkle Ton vollsaftiger Farben für die Gewänder, so lange steht auch die Einzelfigur wie ein ausgeschnittener Schatten-

riß auf dem goldigen Flächenschein, wie emporgehoben in eine ideale Sphäre. Frontal gesehen wirkt sie statuarisch, im Profil fordert sie sofort ein andres gegenüber heraus, wie die Frage irgend eine Antwort. Die ausladende Haltung der Gliedmaßen wird zur Gebärde, die Seitenansicht des Kopfes zur sprechenden Beziehung über sich selbst hinaus, und die Parigkeit solcher Silhouetten ergibt einen pantomimischen Auftritt von schlagender Zugkraft. Nicht alle Maler sind so glücklich für das Profil begabt wie Simone Martini: seine Nachbarn, die Lorenzetti haben lange mit tektonischer Unbeholfenheit ihrer Figurenausschnitte zu ringen, aus denen sich nur hier und da einmal ein Stück Arm mit einer derben Hand herauslöst: sie sind auf die körperhafte Masse als solche angewiesen und auf die Gesichter, die freilich von Leben und Charakter hinlänglich zeugen. Der starke Kontrast zwischen Grund und Muster, zu dem wir die Silhouette der Figurenkomposition rechnen mögen, wandelt sich, sowie die Helligkeit der Freskomalerei dazu drängt, solcher Gewöhnung zuliebe auch die Tafelbilder gleichermaßen aufzuhellen. Mit der Karnation werden alle Gewandfarben auf die blonde Tonart gestimmt. Weiß und Rosarot mischen sich ein, und richten sich auf das Himmelblau, das im Wandgemälde schon den Hintergrund bildet. In solcher heiteren Zartheit geht dem Schattenriß seine Kraft verloren, er kann nicht mehr als Kontrast gegen den Goldschimmer aufkommen, keine Wirkung auf Druck und Stoß in pariger oder dreigliedriger Gemeinschaft üben, und bettet sich statt dessen weich in gemusterte Fläche ein, bis stärkere Gegensätze von Hell und Dunkel in farbiger Modellierung die plastische Rundung wieder gewinnen. Dann aber sind die Tage des Goldgrundes gezählt.

Nun erst wenden wir unsern Blick wieder nach Florenz, wo seitdem die Maler mit Siena sich auszutauschen beginnen, hinüber und herüber verkehren, wie Bernardo Daddi, der Florentiner, und Ambrogio Lorenzetti, der Sienese, um nur diese beiden vorerst zu nennen. Der Erstere ist es, der die Halbfigurenbilder pflegt und die köstlichen Klappaltärchen für die Reise oder das Kämmerlein; er trägt mit ihnen viel bei zur Verbreitung des spitzgiebligen Aufbaues schmaler symmetrischer Flügel um die überragende Dominante, mit dünnen Fialen dazwischen nach dem Querschnitt gotischer Kathedralen im Norden, und gibt das Beispiel zur Einengung und Auslängung der Bildkompositionen im Innern. Uns aber beschäftigt mehr der unmittelbare Nachfolger und getreue Schüler Giottos, Taddeo Gaddi († 1366), denn an seiner ausgebreiteten Tätigkeit für die Wandmalerei vermögen wir am besten den Wandel

zu erkennen, der sich im Anschluß an den hochstrebenden, aber auch weiträumiger werdenden Kirchenbau vollzieht, also auf die Proportion der Figuren wie der Flächen, und somit auf die ganze Bildgestaltung weiterwirkt. An den außerordentlich steil aufsteigenden Mauern der Kapellen von Sta. Croce und Sta. Maria Novella war keine Vermehrung der Reihen übereinander mehr möglich, mit Ausnahme höchstens der breiteren Chorkapelle, wo der Abstand des Betrachters auch genügenden Überblick über die Darstellungen der obersten Regionen gestatten mochte; sonst mußte man notwendig zu einem gestreckteren Maßstab der Personen greifen, mit denen die Höhe der Zone gefüllt werden sollte. Eine bemerkenswerte Rolle fällt dabei den schmalen Streifen neben den farbig verglasten Fenstern zu. Sobald sie zu Historien mitbenutzt werden, wie etwa in Taddeos Ausschmückung der Cappella Baroncelli am Ende des Querhauses von Sta. Croce (1332—38), dann erfährt die Komposition der Szenen notgedrungen eine Streckung aller Verhältnisse, und wählt man für diese Plätze zunächst auch Nebenmonente mit wenigen Figuren, wie die Verkündigung an die Hirten, wo noch die Vergünstigung des Themas hinzukommt, daß die Engel aus dem Himmel herabsteigen und die Überraschten nach oben schauen, so folgt dieser Auslängung doch auch der landschaftliche Schauplatz, er wird zur Gebirgsgegend mit Felsgeschiebe oder gar Terrassenbau. Und immer noch werden lange Gestalten erfordert. — Wenn alsdann aber die Hauptbilder an der Vollmauer zu gleicher Höhe der kompakten Masse gebracht werden sollen, so muß zu andern Hilfsmitteln gegriffen werden, die Figurenkomposition zu ergänzen, oder sozusagen mit einem Rückhalt zu versehen. So kommen die Architekturkulissen hinzu, wo in den Schmalbildern am Fenster Felskulissen aufstiegen, und wo in letztern die Reliefdurchbildung als geeignet erscheint, drängt auf den größeren Flächen der breite Vordergrund zur Unterschiebung eines Podiums oder eines Stufenganges, über dem dann die luftigen Bauwerke sich erheben. Das Sposalizio umgibt sich mit einem Tempelhof, und die Vorliebe für den Verfolg eines Bewegungszuges verschiebt den Mittelpunkt der heiligen Handlung auf die rechte Seite, um so zur Linken eine Vorbereitung, einen absehbaren Weg ans Ziel zu gewinnen. Und kommen zwei solcher erzählender Stücke nach gewohntem Brauch in eine und dieselbe Reihe, so wird versucht in der Verteilung der Hauptstelle, so weit es gehn mag abzuwechseln, dh. die strenger aufgebaute Gruppe links bekommt ein Anhängsel, das zum folgenden Höhepunkt hinüberleitet, oder anders ausgedrückt, die festgefügte

Strophe bereichert sich mit einer Coda, in der ihr Motiv oder irgend eine episodenhafte. später sogar genrehafte Zutat ausklingen mag nach Bedarf und Laune. Auch hier eignet sich ein schräggestellter Architekturprospekt die Funktion solcher mehr oder minder dekorativen Füllung zu übernehmen, und leistet mit seinem Einblick etwa ins Mittelschiff einer Säulenbasilika, bequemer und neutraler, vielleicht gar stimmungbereitend in positivem Sinne, was irgendwelche Erfindung figürlicher Art nur ablenkend oder gar verstimmend hervorzubringen vermöchte. So erklärt sich die Einführung perspektivischer Kulissen, ganz abgesehen von etwaiger realistischer Absicht auf Eroberung der Wirklichkeit und Konsequenz der Raumdarstellung, und gewährt dem gewohnten Bedürfnis rhythmischer Bewegung hier in die Längen-, dort in die Tiefendimension Gelegenheit sich frei spielend zu ergehen, und sei es auch nur als Blickbewegung und Richtungsvollzug im Bilde selbst, die immer auch dem Willen und Tätigkeitsdrang des Betrachters zur Befriedigung verhilft.

Man braucht nur eine einzige Komposition, wie die des Sposalizio, in dem die Anbringung des Tempels zum Thema zu gehören scheint oder doch nahe lag, von Taddeo Gaddi zu seinen Nachfolgern zu begleiten, um zu sehen, wie die Variationen solcher Prospekte, solcher Hallenfluchten sich steigern, um dann zu begreifen, was die Verpflanzung des Motivs, etwa durch die Gebrüder von Limburg, nach den nördlichen Ländern, oder auch auf andern Wegen über die Alpen bedeutet. — und was diese Tatsachenreihe für die Geschichte des Geschmacks zu lehren vermag.

Verwandter Art, wenn auch viel äußerlicher im Verfahren, ist die Verbindung eines großen feierlichen Breitbildes, wie das Abendmahl, das eine ganze Schmalwand im einstigen Refektorium des Klosters der Franziskaner bei Sta. Croce ausfüllt, mit einer vielteiligen Zerstückelung der Giebelfläche, die über dem horizontalen Abschluß noch zur Verfügung stand. Gemalte Holzrahmen täuschen ein Fachwerk vor, wie es auch das innere Gefüge der Mauer aufweisen könnte, und dies Rahmenwerk nach Zimmermannsgerechtigkeit wird mit lauter biblischen Geschichten gefüllt, die jedenfalls die Ruhe und Geschlossenheit des letzten Abendmahls beeinträchtigen. Die kleinfigurigen Zutaten zu dem großartigen Hauptstück sind lediglich der Lust am Fabulieren entsprungen und bieten den Blicken der Zerstreuten, die sich nicht voll Andacht vertiefen mögen, eine willkommene Augenweide; sie bezeugen, daß vorerst noch der Hi-

storie die Gegenwart gehört, von der wir reden. Und ihren Weg haben wir zunächst zu verfolgen.

Zu den Zeitgenossen, die den Einfluß der sienesischen Nachbarn unverkennbar erfahren haben, gehört Giottino, wie seine Krönung Marias in der Unterkirche von Assisi schon zur Genüge beweist: sie huldigt dem weicheren holdseligen Schönheitsideal des Simone Martini, mag auch die Grazie der Bewegung dem Florentiner nicht gegeben sein. Seine Wandgemälde in der Sylvesterkapelle von Sta. Croce genießen den Vorteil, daß die beiden besterhaltenen sozusagen kein Gegenüber haben, das ihnen Stück für Stück Konkurrenz machen könnte[1]. Das Grabmal des Andrea Bardi († 1367) in der linken Wand nötigt den Besucher vielmehr zu einer seitlichen Verschiebung seines Standpunktes, die bei der Enge des Raumes eine Vergünstigung für die Bildstreifen der rechten bedeutet. Wo Kaiser Konstantin mit seiner Mutter und einem Beirat zu Gericht sitzt und der Papst vor dem Tribunal das Wunder mit dem Stier vollbringt, erkennen wir in Anordnung der Halle und Zuschnitt der Figuren den Geschmack der feinsinnigen Gotiker Sienas wieder, wie Simones auch des Ambrogio Lorenzetti. — Ganz großartig aber wird die Raumdarstellung in dem unteren Breitbild mit den Wundertaten des Heiligen in den Ruinen Roms. Unzweifelhaft sind es auch Fortschritte in der Beleuchtung, die hier mitwirken, um für das Auge die Weite des Forums herauszubringen. Sowie wir aber von dem Gesamteindruck auf die figürliche Darstellung übergehen, steht freilich die Gestalt des Papstes noch beherrschend im Mittelpunkt, aber das Ganze zerlegt sich doch in zwei einzelne Szenen: die Bewältigung des Drachen, der das Heidentum bedeutet, und die Auferweckung der Zauberer in Gegenwart des Kaisers und seiner Großen. Wir haben also die Abfolge von links nach rechts noch vor uns, aber doch den Versuch den voraufgehenden Moment als erklärende Voraussetzung zurückzudrängen und die Totenerweckung als Hauptsache vorherrschen zu lassen, oder gar zum eigentlichen Thema der parigen Anlage zu erheben, sicher der Einheit des Gesamtbildes zuliebe, das er im oberen Streifen durch den dreiteiligen Säulenbau der Loggia zerschnitten, aber durch den engern Spielraum in der Mitte auch wieder für die Aufmerksamkeit zusammengehalten hatte. Nun ist das Bewußtsein der Monumentalkunst aufgegangen, daß solche als Ganzes übersehbare

---

[1] Vgl. meine Masacciostudien V (1899), deren kurze Analyse Oswald Sirén, Giottino (1908) weiter ausführt.

Fläche nicht mehr in vertikaler Richtung zerteilt werden darf, um ihre Funktion im Raumgebilde wirksam zu erfüllen. Die früheren, nur den Maßgaben der Poesie noch folgenden Maler hätten sicher zwei getrennte Bilder daraus gemacht, weil die Legende sie als gleichberechtigte Taten vorbringt. Giottino ist auf dem Wege zum durchgreifenden Fortschritt. Er leitet das Auge durch die vorgerückten Architekturteile: Pfeiler und Bogenansatz links, dann die vereinzelte Säule dazu an, die markanten Stellen der rechten Seite zu suchen, und unterstützt die Figuren wieder durch schräggestellte Mauern auf dem Schauplatz in frappantem Abendschein. Hier liegt das Übergewicht, gegen den Eingang der Kapelle zu, so daß der Besucher mit dem Kaiser und seinem Gefolge auch in das Ereignis hineingezogen wird, also den höchsten Bedeutungswerten der Zeugenschaft. Die Auferweckung kann nicht anders verdeutlicht werden als durch zwei hingestreckte Leichen und zwei knieende Lebendige, dasselbe Paar von Magiern in doppelter Erscheinung, die in Sukzession zurückübersetzt werden muß, um die Wirkung des Machtspruchs zu erkennen, die vom Heiligen ausgeht: Darstellung des Zeitverlaufs im Raum, aber nur für Sucher des Kausalnexus!

Die nämliche Verschiebung des Schwergewichts nach rechts wie das untere Doppelbild der Sylvesterkapelle zeigt auch die Beweinung unter dem Kreuz in den Uffizien, die sich einst im Querhaus des Kirchleins S. Romeo an Piazza della Signoria befand. Die Aufrichtung des hölzernen Stammes mit dem breiten Querbalken und der großen Inschrifttafel auf der Höhe unter dem „Eselsrücken" des Rahmens, dh. den vier großen Buchstaben: Y·N·R·I· auf dunklem Grunde, die leuchtend das Bogenfeld der gotischen Überhöhung erfüllen, — diese starke Betonung der Vertikalachse innerhalb der rechteckigen Bildfläche und über sie hinaus hat auch die ganze Figurenkomposition mitbestimmt, indem sie dazu nötigte, möglichst viel aufrechte Gestalten hinzustellen, deren Länge die beiden Horizontalen vermitteln muß, deren zweite unten durch den ausgestreckten Leichnam am Fuß des Wahrzeichens gegeben war. Nun aber ist die Tragbahre mit dem Toten oder das sorglich bereitete Lager mit dem weißen Linnentuch auf dem Boden ganz nach rechts gerückt, so daß die Senkrechten vom Kreuz hernieder gerade auf die Knie des nackten Körpers treffen würde. Der lange Oberkörper von den Hüften aufwärts ist durch eine schräge Unterlage sanft erhöht, und um Kopf und Arme sammeln sich die heiligen Frauen mit Maria an der Spitze, die als Mutter ihre liebkosende Hand um den Nacken herumgreifend an der Wange des Sohnes ruhen läßt,

ihre Rechte über seine Brust legt und ihm so in die friedlich verklärten Züge blickt, als wolle sie sobald sich nicht abwenden von dieser Schau des Geliebten. Stumm versunken in ihren Schmerz hockt vorn in der Ecke eine blondhaarige Begleiterin, setzt ihren Elnbogen gegen das Knie des aufgezogenen Beines und stützt das gesenkte Antlitz in die flache Hand, während die Glieder der linken Seite sich gehorsam dieser in sich gekehrten Haltung unterordnen. So bietet sie dem Auge des Betrachters einen festgefügten Anhalt, läßt die Blickbahn über Schulter und Scheitel zum Haupt des Erlösers ansteigen und in der Begegnung beider Profile die schweigsame Zwiesprach zwischen Mutter und Sohn erleben. Zwei andre Frauen, die beide Hände des Herrn zum Kuß an den Mund führen, sind von der andern Seite her demselben Ziele zu entgegen gebaut, die vordere vom Rücken gesehen, in kauernder Kniebeuge, mit verschleiertem Haupt, daß ihre Züge ganz verschwinden, die andre wie eine offen sichtbare Wiederholung der gleichen Gebärde verehrungsvoller Liebe, in vorgebogenem Profil, doch stehen geblieben, so daß ihr kindlich feiner Kopf den Anschluß an die dunkle Halbfigur Mariens gewinnt. Und über ihr neigt sich der stehende Lieblingsjünger Johannes, mit seitwärts gefalteten Händen und rechtshin herabblickendem Gesicht, so daß sein Körper wie ein tektonischer Vorbau des Kreuzesstammes wirkt, der hinter seiner Schulter aufsteigt und so erst, über der Senkung dieser tonangebenden Gestalt, als Dominante von oben hineinspricht in das Gefüge der menschlichen Personen. Den obern Abschluß dieser rechten Hälfte bilden zwei außenstehende Figuranten: der weiß gekleidete Nikodemus, der in scharfem Profiil sich dem soeben von rechts herangekommenen Petrus zuwendet und diesem die langen Kreuznägel zeigt, so daß er die beiden Hände mit festverschlungenen Fingern zum Gebet erhebt und sich voll Mitleid in solchen Anblick versenkt. Es ist eine durchaus geschlossene Gruppe von sechs Personen, die sich vor diesen beiden stehenden Zeugen der vergangenen Qual aufbaut und die gesammelte Kraft des Ausdrucks in sich enthält. Nur eine der Frauen kniet ganz am Ende zu den Füßen des Herrn, in steiler Haltung des Oberkörpers aufgereckt, als gelte es dort links die möglichste Höhe zu gewinnen: es ist Magdalena, die ihre gefalteten Hände bis zum Kinn erhebt und wehklagend in Tränen zerfließt vor dem Anblick des entseelten Meisters, dessen bleiche Züge mit der blutbetropften Stirn sich im Arm der Mutter grade vor ihr erheben. Neben ihr darf eine Nonne des Benediktinerordens, vom Stifter ihrer Regel selbst empfohlen, wenn auch in kleinerem Maßstab, doch

als Bildnis einer Lebenden[1], sich anschmiegen und wird so zur Anstandsdame einer Stifterin, die mit gekreuzten Armen aber in vollem Sonntagsstaat unter der Hand ihres Schutzpatrons, eines heiligen Bischofs kniet, der in reichstem Ornat seines Hirtenamts in mächtiger Breite dasteht und das gotische Blattwerk seines Krummstabes weit über seine Mitra hinausragen läßt, so daß dieses Wahrzeichen des Kirchenregiments sich dem Kreuzesstamm selber an die Seite setzt. Sei dies der Titelheilige des Kirchleins, für das dies Altarwerk bestimmt gewesen, oder der Oberhirt der Stadt Florenz Zenobius, ihn kann die Beweinung des Corpus Domini nicht ergreifen; so aber werden wir des Amtes inne, das Magdalena auf dieser Seite als Vorbeterin der fernerbleibenden Verehrer übernommen hat. Deshalb öffnet sich hier das Vorbild für die Andacht der Gläubibigen, ladet die Blicke des eintretenden Besuchers ein, sich anzuschließen und läßt auch uns den Bewegungszug von links nach rechts mitmachen zum Höhepunkt der ganzen Komposition auf jener Seite, wo sich auch im Kircheninnern selbst die Stätte des Allerheiligsten befinden mußte. Das Ganze ist kein Kreuzaltar, aber doch einer der anschließenden, der wieder zum heiligen Grabe weiterweist und auf die Feier der Eucharistie vorbereitet.

Da wir nur dem großen Zuge der Entwicklung nachgehen, mag sich sogleich Agnolo Gaddi († 1396), der Sohn Taddeos, mit seiner Ausmalung der Chorkapelle von Sta. Croce anschließen; denn hier erfüllte sich, was so lange aufgespart worden, oder die Leidenschaft für unterhaltende Erzählung ruhte nicht, bis (ca. 1374—80) an dieser bevorzugten Stelle die Geschichten vom heiligen Kreuz zu sehen waren. In breiten Streifen wird der hohe weite Raum, — von oben bis unten viermal geteilt — mit dem Strom der Historie durchzogen. In dichtem Gedränge schieben sich die Ereignisse neben einander daher, — bald etwas schräg übereinandergreifend, bald in breitem Zuge, — aber unübersichtlich, so daß der ablesende Beschauer Mühe hat, dem Faden der Legende richtig zu folgen, dabei für das Auge aber nichts gewinnt, das als Anschauung eines Ganzen zu haften vermöchte. Wie dankbar wäre man für die Macht des Bildes, das dasteht und sich einprägt, mag auch der

[1] D. h. die beiden Stifterinnen fallen freilich in ihrer kindlichen Kleinheit ab, aber sie fallen als erkennbare Personen der Wirklichkeit doppelt ins Gewicht, und der wundersame Anblick, daß sie dem heiligen Vorgang beiwohnen dürfen, mochte für manche Zeitgenossen die Wagschale sich nach links neigen und die rechte aufsteigen lassen als ideale Erscheinung des Als-ob.

Kausalnexus der Fabel dabei zu kurz kommen. Ohne Unterschied gleiten Episoden und Hauptmomente vor uns vorüber, ohne Wahl des überlegenen Geistes, der ein Epos organisiert, und wir wissen nicht, warum der Fluß der Gestalten und Dinge gerade hier absetzt, um eine andre Reihe zu beginnen, ob hüben oder drüben. Die sukzessive Erscheinungsform hat so ausschließlich die Herrschaft übernommen, wie beim orientalischen Märchenerzähler. Das unaufhaltsame Geplauder weiß nichts mehr von durchgreifender Disposition des Stoffes nach Maßgabe der gegebenen Räumlichkeit und ihrer bevorzugten Stellen; es scheint schließlich nur darauf anzukommen, daß das Auge der psallierenden Mönche beliebig irgendwo einsetzen könne und immer seine fortleitende Beschäftigung finde, die auch jeden Augenblick wieder abgebrochen werden mag, ohne die Aufmerksamkeit bannend festzuhalten, und schließlich genügen auch Zuschauermassen als Lückenbüßer. Agnolo Gaddi ist selbst kein epischer Dichter mehr, der einer solchen Aufgabe gewachsen wäre. Er befriedigt uns eher bei novellistischen Legenden oder kleinbürgerlichen Idyllen, wie in der Cappella della cintola des Domes zu Prato, wo er noch immer (1392—94) das Erbe der väterlichen Werkstatt wiederholen, nur etwas geschmeidigen, aber auch verweichlichen darf. Doch auch dort vermissen wir den eigentlich architektonischen Sinn für den gegebenen Raum: er schneidet ein Bogenfeld in zwei Hälften auseinander, und führt den Wandstreifen darunter wieder einheitlich durch, wenn auch nur zwei Momente darauf Platz finden; — vom Verhältnis der einen Wand zu ihrem Gegenüber garnicht zu reden. Dafür kann sein dekoratives Geschick im Einzelnen denn doch nicht entschädigen.

Neben solchen kleinen und großen Kapellen, deren oberste Region bei starker Höhe kaum noch absehbar blieb, wie in den Kirchen der Bettelorden von Prato und Pistoja nicht minder, muß das Verfahren in einem weiten Raum mit fortlaufenden Umfassungsmauern, wo der Besucher beliebigen Abstand nehmen kann, ganz besondre Beachtung finden; denn die Frage, was man hier mit der Fläche aus freien Stücken anfing, wird an solcher Stätte zur Gelegenheit, der unbefangenen Neigung oder gar den wechselnden Richtungen des Zeitgeistes den Puls zu fühlen. Solch ein Schauplatz für die wandelbaren Wünsche der Menschengeschlechter stand während des Trecento im Camposanto zu Pisa bereit, und seine langen Wandelbahnen ringsum haben ausgereicht, auch noch das folgende Jahrhundert mit seinem Benozzo Gozzoli in Verlegenheit zu bringen.

Wo die Pisaner auf der einen Seite vom Eingangstor die Legenden ihrer Lokalheiligen ausgebreitet sehen wollen, da regiert die sukzessive Auffassung, und der entlangschreitende Betrachter auf dem festen Boden des Kreuzganges gibt die Kompositionsgesetze anheim, die ihm ermöglichen mit dem Fluß der Erzählungen Schritt zu halten. Er soll mit dem aufwärts einmündenden Blick sich auch in den richtigen Fortgang droben und in den motivierten Zusammenhang der Folge von Szenen hinein versetzen; so ist es ein periodisch wiederkehrendes Eindringen und Wieder-Zurücknehmen des Richtungsvollzuges von links nach rechts, aber in aufsteigenden Diagonalen, das sich als Augenbegleitung des pendelnden Ganges ergibt.

Vom Eingange her beginnt Andrea Buonajuti da Firenze (1377) mit der Geschichte Rayners, schon unter deutlicher Bevorzugung des Zeitkostüms und der heimischen Sitten der Hafenstadt, von denen sich nur der wunderliche Heilige selbst und seine himmlischen Helfer als Fremdlinge unterscheiden. Hier ist das enggedrängte Geschiebe einzelner Momente in fortlaufender Reihung ganz ähnlich wie bei Agnolo Gaddi in den Geschichten des Kreuzes, nur bei der geringeren Höhe des Friesstreifens ohne die Quetschungen nach aufwärts, in regelmäßigem Parallelismus durchgeführt. Nach einem ersten Anlauf, wo fühlbar genug für den Eintritt des Augenpaares zum bequemen Verfolg der Blickbahn gesorgt wird — kommt dann auf jeden Schritt eine Szene für sich, und zwar hat jeder neue Moment auch seine neue Architekturkulisse, man möchte sagen: sein eigenes Gehäuse bei sich. Die vereinzelten Fälle, wo zwei Momente in demselben Gebäude, aber an verschiedenen Stellen desselben vor sich gehen, sind auch die einzigen, mehr durch den technischen Bedarf der Freskoarbeit veranlaßten Versuche zur Einigung im Bilde. Sonst bleibt es durchaus bei solcher schräggestellten Kulissenfolge mit ihren Zwischenfiguren auf der nämlichen Seite der Bühne, also der rechten allein.

Die Vollendung dieser Legende hat erst Antonio Veneziano (1386/87) geliefert, der schon durch die Beleuchtung und die helle fast selbstleuchtende Karnation, wie durch die Modellierung in Helldunkelkontrasten von großer Kraft, sich als Sohn der Lagunenstadt ausweist. Seine Raumgestaltung aber, seine Weise mit den gegebenen Streifen als Bildfläche zu verfahren, auf die es uns zunächst ankommt, unterscheidet ihn grundsätzlich von Andrea da Firenze und von Agnolo Gaddi. Die breite Entfaltung in geräumigen Abschnitten

kontrastiert gar seltsam mit dem zerhackten Taktstockregiment des Vorgängers im oberen Streifen. Aber seine Seestücke im Sturm mit wirksamer Wiedergabe des Schiffes neben seinen städtischen Schauplätzen von Pisa, mit Straßenszenen drunten und Einblicken in Loggiengemächer droben auf dem Söller, sie zeigen allesamt, daß er eigentlich kein architektonischer Kopf ist und auf konstruktiven Aufbau eines Raumgebildes in der Fläche nicht ausgeht, sondern daß die malerische Anschauung bei ihm vorherrscht, die Raumgebilde und Körper im Zusammenhang neben einander auffaßt, beide gleich bedingt und abhängig von einem Dritten, das über alle hinausgeht. Überall ergibt sich ihm der Ausblick in die Tiefe, oft schon in beträchtlicher Stärke; aber es kommt ihm nicht bei, sie als gemeinsamen Faktor mit Hülfe einer konsequenteren Perspektive für das Gesamtbild bewältigen und verwerten zu wollen. Er geht ihr immer nur soweit nach, wie der malerische Reiz des Einzelmotivs ihn lockt, und gleitet dann ebenso leicht in die unbestimmte Fläche über, deren Leitfaden auch bei ihm die Länge bleibt, die zweite Dimension der Malfläche selber. In den letzten Momenten jedoch, dem Tode des Heiligen und der Prozession mit der Leiche, gewinnt die Körperbildung im plastischen Sinne die Oberhand. Das bekunden die Genrefiguren der Fischer am Strande, die fast zu greifbar werden, — das tritt mit Härte hervor um den aufgebahrten Toten und bestimmt die ganze Rechnung im feierlichen Zuge, der sich demgemäß durchaus reliefartig ausbreitet, so daß die Figuren, mit den gerade hierfür wirksamen Kindern, den Raum um sich erschaffen. Da ist etwas Neues in seinen Weg getreten, von dem wir bis dahin noch nicht gesprochen hatten, und hat auch seinem malerischen Sehen das Konzept verrückt.

Doch unbekümmert nimmt daneben Spinello Aretino (1391) in drei Bildern aus der Legende des Ephesius und Potitus die alte erzählende Kompositionsweise wieder auf und setzt sie auch im neuen Jahrhundert noch fort bei historischen Zyklen wie den sechzehn Geschichten von Kaiser Barbarossa und Alexander III. im Pal. Publico zu Siena. Seine Fresken im Camposanto zeigen fast immer zweiteilige Gliederung des Wandstreifens, in dessen Mitte bald eine feste Dominante hingesetzt ist, wie der feurige Ofen, oder ein Schaltraum zwischen Bewegungen in entgegengesetzter Richtung. Immer sind es Gestaltenströme, die schnell an uns vorüberziehen sollen. Deshalb geht auch die Anschauung nirgends in die Tiefe, sondern wird wohl gar durch einen parallelen Höhenzug hinter den Figuren abgefangen; aber selbst dieser teppichartig ausgespannte Hintergrund

begleitet z. B. die Wellenbewegung der Reitermassen mit fühlbarer Rhythmik und vermittelt dem Betrachter das Tempo des Vollzuges als Geschehen.

So scheiden sich die Geister, so trennen sich die verschiedenen Aufgaben an dieser einen Stätte vor unsern Augen: die sukzessive, nicht die simultame Aufnahme des Bildes durchzusetzen, darin sind die bisher betrachteten Maler alle einig. Wie aber steht es am andern Ende des Camposanto? Schauen uns von dort nicht aus der Ferne schon das Weltgericht und die Hölle entgegen, Kolossalgemälde, die von äußerlicher Zerlegung in Streifen und Abschnitte nichts wissen wollen? — Ihre Ausdehnung entspricht etwa der Wand eines Riesensaales, deren Breite zu umspannen dem näher kommenden Besucher nicht mehr gelingen will, auch wenn er dicht an den innern Arkaden des Umgangs seinen Standpunkt zu nehmen sucht, und deren Höhe hier erst recht der Zusammenfassung von unten bis oben nicht mehr gehorchen will. Es ist ein förmlicher Kampf mit der Fläche, den wir unter Aufwand aller damals verfügbaren Mittel sich vollziehen sehen, um die reine Simultananschauung des Ganzen zu erzwingen. Wie unleidlich stehen „Jüngstes Gericht“ und „Inferno“ nebeneinander, — ohne Zwischenraum, ohne trennenden Rahmenstreif, und doch immer zwei unverträgliche Welten, für deren Sichtbarmachung die Besteller wie die Künstler vergessen haben, daß sie nicht von dieser Welt sind und nicht von einem und demselben Grund und Boden des Erdenbewohners zugleich geschaut werden können. Also ein unvereinbares Paar, dessen eines Stück nach oben gehört, in die Höhe über unsern Häuptern, wie dessen andres ebenso unweigerlich nach unten, in die Tiefe unter unsern Füßen. Und was lehrt die Komposition jeder dieser beiden gewaltsam zusammen gejochten Hälften?

Die Kolossalfigur des Satanas in dem halbzylindrischen Turmverließ, dessen Innenseite in vier Horizontalgeschossen, wie Parterre und Ränge eines grausigen Theaters mit dem Betriebsdirektor der Strafanstalt in der Mitte sich aufbaut, ist plastisch wirksamer zur Einheit als die doppelte Mandorla, mit Maria in der einen gleichberechtigt neben Christus in der andern, und der Engelgruppe darunter in der Luftregion, samt den vollstreckenden Kriegern des Himmels auf dem Erdboden, der seine Toten herausgibt. Massen übereinander aufgereihter Figuren links und rechts als Erwählte und Verdammte, — darüber auf Wolkenstreifen, durch die Mittelgruppe der göttlichen Hauptpersonen in zwei Hälften geteilt, die thronenden Apostel, und über diesen wieder schwebende Engel mit den

Marterwerkzeugen — lauter tektonisch-plastische Gliederung, die doch wieder auseinanderfällt, und das Ganze durchaus hinfälliges Stückwerk neben der festen senkrecht absteigenden Architektur der Hölle. Nur die helle unwirkliche Färbung der Wandmalerei ermöglicht unter starkem Vorbehalt das Bestehen im Nebeneinander, als Notbehelf für ein Nacheinander, das den Nachbar ausschließt: also eigentlich nur an entgegengesetzten Enden dieser Friedshofsmauern, oder nur als graphische Darstellung auf zwei Einzelblättern, deren eines sofort verschwinden muß, sowie das andre auftauchen soll.

Aber in diesem furchtbaren Mißgriff, in dem wir einen sichern Beweis von Geschmacksbarbarei für Pisa erkennen, beurkundet sich doch eine wertvolle Tatsache, für das Verständnis der darstellenden Kunst im Mittelalter unerläßliche Einsicht: die Dichtung ist nach wie vor, auch in der zweiten Hälfte, ja dicht am Ende des Trecento noch die Quelle der Inspiration für die Malerei. Und die Idealität der poetischen Vorstellung, die jene veranlaßt mit ihr zu wetteifern, ist gerade die Ursache geworden für das Fiasko der Gesamtwirkung monumentaler Einheit, die hier zu erzielen unverkennbare Absicht war.

Die Vorstufen, wie man dazu kam, in Pisa solch ein Wagnis aufzugeben, müssen wir in Florenz suchen, wo man zu Vasaris Zeiten auch den Urheber, den Schöpfer dieser Riesengemälde gesucht hat. Es ist der wohlbekannte Name „Orcagna“, der sich, insofern nicht ohne ein gewisses Recht, an sie geknüpft hat. Ohne die Taten dieses Andrea di Cione und eines andern Andrea da Firenze (Buonajuti) wäre freilich auch dieser Versuch sie in Pisa zu überbieten, nicht möglich gewesen, noch die Lösung der unerfüllbaren Aufgabe eben so erfolgt, wie wir sie kurzweg charakterisiert haben.

Andrea di Cione, den wir Orcagna nennen, ist uns als Maler, nachdem seine frühen s. Z. berühmten Leistungen im Chor von S. Maria Novella verschwunden sind, nur durch ein einziges erhaltenes Werk bekannt, das ist die Fensterwand und die geschlossene Bildfläche rechts vom Altar der Cappella Strozzi im Querhaus derselben Kirche. Aber diese beiden Stücke zeigen uns das kühne Unterfangen, die ganze große Mauer nicht mehr in Horizontalstreifen zu zerteilen, sondern von unten bis oben mit einer einheitlichen Darstellung zu füllen. Und die Lösung, die er im Jüngsten Gericht, im Bogenfeld über dem Fenster und an den Seitenteilen daneben, sowie in der Krönung Marias als Mittelpunkt der Seligkeit im Himmel darbietet, ist die Vorstellung eines Bildners, der in lauter

plastischen Gestalten denkt, und hier auf den gegebenen Grundflächen natürlich eine Anschauung des Reliefbildners, dessen Gestaltenfülle wie unerschöpflich, in dicht gedrängten Reihen aus der Wand hervorqnillt. Es ist eine Reliefkompostion nach Art spätrömischer und altchristlicher Marmor-Sarkophage, die auch Niccolô und Giovanni Pisano sich zum Vorbild genommen. Dem Plastiker versagt hier fast völlig die dritte Dimension, würden wir sagen, sowie es gilt sie über das Volumen der Körper im Vordergrund hinanszuführen, vorausgesetzt nur, er hätte als Maler eben die Raumdarstellung wie andre gewollt. Ihm aber schiebt sich an Stelle der Tiefe hier nnwillkürlich, oder unter den besonderen Bedingungen der Enge des hohen Kapellenraums und der unvermeidlichen Nahsicht auf die seitliche Bildwand völlig bewnßt, die vorhandene Höhe als Ersatz nnter, nnd wir haben nach dieser Entscheidung genialer Art auch den Versuch zu beurteilen, in der Mitte vor oder nnter dem Thron der Göttlichen selber eine Raumleere zu zeigen, mit deren Hülfe Bewegung in die Reihen kommen sollte, als sei dies der Weg, der sich für das Einherwallen der Scharen öffne, die alle darnach trachten die höchsten Personen des Himmelreiches in ihrer Herrlichkeit womöglich von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Der Erfolg ist freilich der gewesen, daß sich die drei Bildzonen wieder einstellen, wenn nicht durch begrenzende Querstreifen gesondert, doch willkommen für die Übersicht nach gewohntem Schema innerhalb des nnunterbrochenen Aufstiegs nach gotischem Hausgesetz. Das Bogenfeld zuoberst hebt sich von selbst als Allerheiligstes heraus, weil der Thron für Christus nnd Maria ganz körperlich gedacht, wie ein tektonischer Aufbau aus der Wand heranstritt, nicht anders wie ein Balkon oder eine Loggia vor der Palastfassade, — und zuunterst drängt, unsrer Tastregion am nächsten, die ganz gefüllte Reliefmasse mit ihrem Schein vollrunder Ausgestaltung anch nnsern Blicken entgegen. Es ist nicht Schuld des Malers, wenn bei dem heutigen Zustand der Erhaltung gerade hier die ganzen Figuren zum Teil zn flach bleiben und nicht so widerstandsfähig oder gar stoßkräftig wirken, wie sie, auch als selige Geister im Jenseits, vom Künstler jedenfalls gemeint waren. Und von diesem Verhältnis der nntersten und tastbar nahen Zone zu der folgenden der Schwebenden darüber hängt wieder das richtige Maß der Körperwirkung zwischen den wallenden Scharen zn Füßen des Throns und dem ewig unwandelbaren Paar in der Höhe selber ab. — Hinter dem Altar der Kapelle und etwas seitlich zur Linken wie zur Rechten ist es möglich günstigen Abstand für die

Betrachtung der Bildflächen um das farbige Glasfenster zu gewinnen, und hier, wo uns die unteren Abschnitte gleichberechtigt gegenüber oder an die Seite treten, während die Erscheinung des Ewigen im Bogenfelde darüber, durchaus malerisch, zum Selbstleuchter werden muß, hier offenbart sich auch die großartige Absicht dieser emporwachsenden Gestaltenschöpfung so klar und fühlbar, daß wir nach ihr auch reumütig zu dem vorderen Hauptbilde zurückkehren und ihm gern seine Schönheiten im Einzelnen abfragen, jemehr uns die Gesamtwirkung nach ihrer ursprünglichen Intention zu genießen versagt bleibt. — Die Darstellung des „Inferno" an der andern Wand, zur Linken vom Altar aus, blieb bei der mangelnden Beleuchtung wohl immer untergeordnet oder wohlweislich in Grauen verhüllt, so gewissenhaft sich der Bruder Andrea's, Nardo di Cione, auch bemüht haben mochte, der Vorliebe der Dominikaner für strenge Systematik gerecht zu werden. Wir überlassen sie gern den Suchern nach Dante-Illustrationen, und verweisen stattdessen auf das Altarbild vom Jahre 1357.

Die Kunst im Zeitalter Dantes, dh. in dem Jahrhundert, das von dem Geist seiner gewaltigen Dichtung durchdrungen bleibt, erhält dagegen ihre wichtigste Ergänzung in einer andern Kapelle des Dominikanerklosters von S. M. Novella, dem Cappellone degli Spagnuoli, und seinem Bilderzyklus, der Schritt für Schritt zu höchster Wichtigkeit gedieh.

Schon die fast quadratische Grundform des Raumes bestimmt dessen Ausmalung im Voraus, nach systematischer Geschlossenheit seines Bilderkreises und strenger Korresponsion aller Glieder zu trachten, soweit nicht doch die innere Disposition nach der Bestimmung der Raumteile schon selber mitsprach, indem sie ihre Vorkehrungen bereits bei der Anlage des Bauwerks getroffen hatte. Da gab es die Eingangsseite vom Kreuzgang her mit ihrem Torweg in der Mitte und ihren breiten Fenstern daneben. Sie führt geradewegs nach dem Altarhaus, über dem sich die Rückwand in weitem Rundbogen öffnet, der in die vornehmste Bildfläche schon hineinschneidet. So bleiben nur die beiden Mauern links und rechts von der Mittelachse ganz ungeteilt übrig', und an der breiten Wölbung droben die vier Kappen als sphärische Dreiecke zugeschnitten.

Schon hier stoßen wir auf eine merkwürdige Wahl. Während Andrea Orcagna am Kreuzgewölbe der Cappella Strozzi droben viermal die Halbfigur des heiligen Dominikus in kreisrunden Fensterrahmen wiederholt, jedesmal mit andern allegorischen Wesen zur

Seite und fühlbar genug unter Aufhebung der Gesetze unsrer Körperwelt, als Ausblick in ein jenseitiges System geistiger Mächte, — begegnen uns hier keine höheren Instanzen, geschweige denn Verklärungen oder Personifikationen, die dem Sinne der Bauglieder gemäß zum Zentralpunkt des Schlußsteines überleiten würden, indem sie zugleich die vier Wände beherrschen. Historische Szenen aus der biblischen Erzählung sind dort hingemalt, wie die stürmische Seefahrt, wo Christus auf dem Wasser wandelt und den kleingläubigen Petrus belehrt, — die Auferstehung, — die Himmelfahrt und — die Ausgießung des Heiligen Geistes, — und der Maler Andrea da Firenze hat sie wie gewöhnlich diese Geschichten behandelt, im Vollzug des Nacheinander, daß auch der Blick des Beschauers den Umlauf im Kreise zu verfolgen sucht, statt sie als Ruhepunkte der Anschauung zu empfinden, die zum Stillstand einladen, und wie Titelbilder etwa nach unten weisen gleich Überschriften. Wo solch ein symmetrisch-proportionaler Aufbau erreicht wird, liegt es mehr an der Gegebenheit der Komposition, mit einer Vertikalachse als Dominante darin. Es sind verwirklichte Ereignisse, nicht geläuterte Erinnerungsbilder der Vorstellung nur. Hier oben am Gewölbe gilt aber, was wir früher schon ausgesprochen haben: Was hoch oben über unsern Köpfen erscheint, das erleben wir nicht als ein Geschehen der gewohnten Wirklichkeit; denn es ist den Bedingungen der Körperwelt um uns her entrückt, es fehlt ihm etwas, das die Überzeugung, den Glauben an das greifbare Begegnis vermittelt; es liegt nicht im Horizont unsrer Erfahrung und hat keinen Boden unter den Füßen, den unser eignes Körpergefühl als Grund unsers Daseins anerkennt. So wird selbst das historische Faktum in die Sphäre ort- und zeitloser Abstraktion erhoben, — so meinen wir wenigstens, also vielleicht in seiner dogmatischen Bedeutsamkeit erfaßt; aber dann muß auch der Faden fortlaufender Erzählung zerrissen sein und jedes isoliert für sich dastehen. Ist das hier geschehen, oder erleben wir noch allesamt als Geschehen in der Zeit? Der lehrhaften Absicht der Dominikaner entsprach gewiß die systematische Bedeutsamkeit; denn jedes Ereignis hat Bezug auf das Wandgemälde darunter.

Indessen, auch die Art dieser Beziehung ist nicht überall die gleiche. Die Auferstehung erscheint über dem Kreuzestod, der die Mitte über dem Triumphbogen des Altarhauses gewidmet ist: das ist also volles Haften am historischen Zusammenhang, genau so wie unten links und rechts zwei andre Momente sich anschließen: der Gang nach Golgatha hinauf und der Abstieg ans Höllentor als Sieg

über den Tod. Die große Kreuzigung gewinnt jedoch so wenigstens einen annähernd wagerechten Unterbau, der unser Raumgefühl beruhigt. — Die Ausgießung des heiligen Geistes ist dagegen geradezu vorbildlich gemeint, also „titulus“ für den Triumph dieses Geistes in Thomas von Aquino, dem großen Dominikanergelehrten. Die Wand darunter wird durch ein tektonisches Gerüst vom Maler mehrfach horizontal und vertikal geteilt, und durch ertäuschtes Chorgestühl zu einem pyramidal sich gipfelnden Aufbau für den Thronsitz des Heiligen, — nichts als eine Veranschaulichung des systematischen Kastengeistes im Predigerorden, mit Hülfe des Pinsels, — die ganze herrliche Bildfläche so durch Zimmermannsarbeit in Fachwerk aufgelöst, um darin lauter sitzende Einzelfiguren, der freien Künste und Wissenschaften mit ihren Vertretern zu Füßen, aufzureihen! Nur, wer mit dem unerbittlichen Geist erschöpfender Klassifikation in der Scholastik des Mittelalters bekannt ist, wird die Zerstückelung in zwei Stockwerke und des unteren wieder in lauter schmale Vertikalstreifen durchaus begreiflich finden. Der Maler atmet erst auf, wenn es gilt dem einsam thronenden Haupt der Schule ein Paar schwebender Gestalten in der Luftregion zu gesellen, und die starren Senkrechten wenigstens in dekorativem Schwung der Bewegung seitlich ausklingen zu lassen.

Nur die Wand gegenüber enthält eine Bildkomposition, die im malerischen Sinne als Einheit bezeichnet werden darf, so eigentümlich und unerwartet sie auch erst zustande kommt. Unter dem Deckenbild der sog. „Navicella“ dh. des Schiffleins Petri, als Symbol der Kirche, unter der Leitung des Herrn selber im Sturm, erblicken wir die Verherrlichung des Gottesreiches auf Erden, die Ecclesia triumphans. Das Bild der christlichen Kirche selbst wird links als Florentiner Dom nach dem damaligen Bauideal — eines Francesco Talenti, der den Glockenturm Giottos vollendet hat, — vorgeführt, ruhig und starr als Architekturstück aufgerissen; es bedeckt schon eine beträchtliche Fläche nicht eben mit malerischem Leben, aber doch mit der Farben-Abwechslung, die auch die Schwesterkunst in italienischer Gotik zu bieten weiß, natürlich mit der polygonen Kuppel über der Vierung in die Höhe ragend, wie man sie damals zu vollenden träumte, also mit hohem Phantasiereiz für die Betrachter dazu. Unten vor der Langseite dieser Kathedrale beginnt die Figurenreihe: die Vertreter des geistlichen und des weltlichen Regiments bis zu ihrem doppelten Haupte, Papst und Kaiser neben einander, — es kommt hier nicht darauf an, wie weit im Einklang mit Dantes Schrift De Monarchia oder wie weit im Widerspruch dazu

für die Welfenstadt am Arno zurechtgemacht. Die schwarz- und weißgefleckten Hunde, die Domini canes, sorgen in der Menge des Volkes, wo sich Widerspruch regt, für die Aufrechterhaltung dieser gottgewollten Ordnung; ihre Ordensheiligen predigen gegen die Irrlehre und bringen die Ketzer zur Bekehrung. Das entfaltet sich im Vordergrunde, in etwa fünf Gruppen nah aneinander. Bis dahin verläuft also unsre Blickbahn von links nach rechts weiter, dann aber wird sie durch einen terrassenförmig aufgebauten Garten zur Rechten aufwärts gelenkt, um von dort aus die Wendung nach links zurück zu nehmen, über den Aufstieg der Gläubigen, wie der Weg über dem Bau der Kirche auf einer Zugbrücke entlang zur Schwelle der Himmelsburg hinanführt. Droben in der Höhe des breitgedrückten Spitzbogens erscheint Christus in der Mandorla thronend, als Beschützer seiner Kirche, von Engeln umgeben. Während also der Körper des idealen Bauwerks links den Bildraum in Länge und Höhe ruhig erfüllt, wird das Auge des Beschauers, der den Figuren folgt, von links unten nach rechts zur mittleren Höhe und von da wieder zurück nach links emporgeleitet, durch das ganze Bild hin, über dem als höchste Instanz die Person des Erlösers mit seinen Engelscharen wacht. Unleugbar ist hier eine Komposition gegeben, die ihre Einheit noch in der Fläche selber sucht und sich dem Auge als Blickbahn, als schweifender Weg zur Höhe des Spitzbogenscheitels hinauf, vermittelt, dh. immer noch in einem sukzessiven Verlauf, als ein zeitliches psychisches Erlebnis, — nicht etwa als Tiefenvollzug von einem festen Standpunkt aus, nach einem letzten Zielpunkt hin, in dem sich das Ganze zu einer Gesammterscheinung zusammenfaßt und in einem Augenblick gipfelt. Das ist der Unterschied der mittelalterlichen Komposition des Bildes von der perspektivischen der vollendeten Renaissance.

Auf diesem Wege zum himmlischen Jerusalem begegnet aber ein überraschendes Enklave: der Liebesgarten zur Rechten auf halber Höhe, in dem ritterliche Idealgestalten wie in stillem ungestörtem Genuß des Daseins erscheinen, fast wie Selige im Paradiesgarten und doch nicht im Himmelreich, das der Gottessohn den Seinigen verheißen und bereitet hat. Es ist, als wäre hier ein Zwischenreich zwischen Himmel und Erde, doch den Glücksgefilden des Garten Eden so viel näher gezeigt, so etwa, wie Dante die begnadigten Jünger fleischlicher Liebe in der Sphäre des Venusgestirns geschaut haben könnte. Der Einblick in die dunklen Gebüsche, die kühlen Plätzchen im Schatten, berührt sich fast mit der Schilderung des

Paradieses auf der Höhe des Läuterungsberges, von der sein Auffing mit Beatrice zu den Sternen anhebt.

Ein ähnliches Bild, das wir nicht anders als Liebesgarten nennen möchten, begegnet dem Besucher des Camposanto zu Pisa in der Freskenreihe, die dem Triumph des Todes gewidmet ist. Der Name „Trionfo della Morte" führt auf Petrarca, und die Schilderung der sorglosen Insassen der toskanischen Villa, während die furchtbare Megäre der Pest unmittelbar daneben ihre Sense schwingt, erinnert notwendig an Boccaccios Decamerone. Wie kommt es, daß der Triumph der Kirche in der Spanischen Kapelle zu Florenz und dies schaurige Wandgemälde auf Pisa's Friedhof neben dem Dom so übereinstimmende Bestandteile enthalten, von denen doch nur die letztere Zusammenstellung auch uns motiviert erscheinen will, die erstere dagegen befremdend bleibt. Nun, das ist auch eine Ursache, weshalb man diese beiden Werke schon lange in Beziehung zu einander gesetzt hat, ohne daß es bisher gelungen wäre, selbst nur ihr zeitliches Verhältnis völlig sicherzustellen. Wir indessen wollen hier unsere Aufmerksamkeit auf etwas Anderes richten.

An der Südwand des Camposanto zu Pisa werden die Gegensätze unmittelbar nebeneinander gestellt und sollen ersichtlich paarweis zusammen wirken. Da ist die Weltflucht und die Weltläufigkeit, das Leben der Einsiedler in der Thebais nach einem unzweifelhaft byzantinischen Vorbild, das auch Pietro Lorenzetti in Siena bekannt gewesen, mit seiner charakteristischen Felsgegend und seinen fremdartigen Melktieren, und der fröhliche Jagdzug der Lebemänner mit ihrer weiblichen Gesellschaft, deren Übermut nur eine unerwartete Überraschung zuteil wird, indem sie auf offene Gräber stoßen und beim Anblick der Leichen von Grausen gepackt werden. Nur dies Motiv der Mahnung an den eigenen Tod bindet die Darstellung an den Begräbnisplatz der üppigen Stadt. Dann folgt die sensenschwingende Mäherin bei ihrer unablässigen Arbeit, aber doch wohl „la morte" als plötzlich hereinbrechende Seuche gemeint, die Pest, der schwarze Tod, wie er damals gegen die Mitte des Jahrhunderts durch die Lande fuhr, und als Gegenstück dazu die Schilderung des Liebesgartens, das Bild der unbekümmerten Jugendlust, die sich auch durch solche Nachbarschaft nicht stören läßt, — also wieder ein Paar, wieder mit dem Stachel gegen die vornehme Gellschaft, der es an nichts mangelt zum Lebensgenuß, im Vergleich mit dem Elend daneben, das verlangend des Lebens Ende herbeiruft. Es ist kein Geschehen, das uns erzählt wird, sondern eine Betrachtung, die uns bereitet worden; es sind Bilder für „Meditationen", die sich denen

der Kirchenlehrer und Volksprediger an die Seite stellen. Was hier die darstellende Kunst bestimmt und von ihr genährt werden soll, ist die „Kontemplation“, die auch in Dantes Purgatorio die Aufgabe hat, zur inneren Läuterung zu führen und die Entsündigung der Begnadigten zu vollbringen, bis sie durch wiedereröffnete Pforten des Paradieses zur Anschauung der Seligkeit selber emporsteigen können. Es ist der Weg von der erzählenden zur systematischen Darstellung, den wir damit bezeichnen, und diesen hat auch die Malerei damals eingeschlagen. Und hier liegt abermals ein Gemeinsames zwischen Pisa und Florenz. Diese Wandgemälde des Camposanto in der Nachbarschaft des vorgenannten Paares von Himmel und Hölle, das bestimmt gewesen sein mag, sich mit dem Weltgericht, in seiner breiten Paarigkeit der Mitte, zu einem Triptychon auszuwachsen, zu dessen linkem Flügel mit der „Verdammnis“ auch der rechte Flügel mit der „Seligkeit“ hinzugehörte, um in solcher Trilogie das Mittelstück des ganzen Bildersystems an den Umfassungsmauern des Friedhofs zu bilden, dessen Hauptecke hier ein geborener Pisaner, Francesco Traini, in einheitlichem Zuge gefüllt zu haben scheint, noch unter dem frischen Eindruck der Leistungen in Florenz und der früheren in Siena, auf die wir sogleich kommen müssen. Eben alle diese Teile eines umfassend gedachten Ganzen sind durch solche systematische Anlage und durch die Einladung zum Stillstand erbaulicher Betrachtung den Malereien in S. Maria Novella verwandt, sowohl der Cappella Strozzi oben im Querhaus der Kirche, wie der Cappella Spagnuoli, in der wir den Übergang vom erzählenden Geschichtsbilde zum kontemplativen Verfahren und zur Wahl vergeistigter Themata verfolgt haben. Hier begegnet uns an der Ausgangswand, bevor wir ins Freie treten, noch einmal eine letzte Anwandlung der Lust zu Fabulieren. Wie in Rücksicht auf das Bedürfnis des Laien, der sich nicht weit über die Schwelle wagt, oder kommend und gehend nur in diesem Teil des Innenraums zu verkehren pflegt, wird die Legende des heiligen Petrus Martyr erzählt, und zwar von links nach rechts dem gewohnten Gange des Ablesens entsprechend. Aber trotzdem ist zu sagen: die symmetrisch-proportionale Einteilung der Wand, durch das Eingangstor in der Mitte und die Fenster zu den Seiten, nimmt auch hier die historische Bilderreihe unter das systematische Hausgesetz der Architektur, das sich im übrigen Ganzen bereits durchgesetzt hatte.

Um aber gerecht zu sein, müssen wir nun nach Siena zurückkehren, das wir mit Ambrogio Lorenzetti als Erzähler verlassen haben, um ihm nun noch seine Stelle als Systematiker anzuweisen, die erst seinem persönlichen Wesen selber entspricht. Schon aus den Jahren 1337—43 stammt ja sein Zyklus von Wandgemälden im Stadthaus, dessen großer Saal nach der köstlichsten Frucht aller christlichen Tugenden, die darin verherrlicht thront, die „Sala della Pace“ genannt wird. Es sind drei große symbolische Kompositionen, die sich darin ausbreiten dürfen, wie es dem Maler beliebte, auch wenn sie im Einzelnen mit mancherlei gelehrtem Beirat und mancherlei Beirrung seiner künstlerischen Sicherheit zustande gekommen sind. Höchst bezeichnend für den Zusammenhang mit dem vorhandenen Innenraum ist die Nahsicht des eigentlichen Schauplatzes, dessen Rampe unter freiem Himmel sich entlang zieht wie die Schranken der Fonte gaja auf Piazza del Campo vor den Häusern drüben. Die göttlichen Wesen werden hier in größerem Maßstab hingesetzt als die lebenden Menschenkinder, und so diese Oberwelt von idealen Mächten in klassischen Personifikationen aufgebaut, daß sie sich selber behaupte in der Weite zeitlosen Daseins. Dazwischen aber öffnet sich die Fülle der Ausblicke und der Einblicke in Gassen und Häuser der Stadt, in die Berge und die Felder der Umgegend, immer von dem höheren Standort, wie aus den Fenstern und von den Terrassen des Regierungspalastes, wo wir uns befinden. Auf diese Weise hilft dem Meister zunächst sein plastischer Sinn für den statuarischen Zuschnitt und die volle Rundung der Körper, verbunden mit der ruhevollen Auffassung ihrer Majestät, die ihn von hier aus auch das Raumvolumen für seine Gestalten erobern lehrt. Sonst aber hat wie der Schönheitssinn des Duccio auch die weiche Anmut Simone Martinis ihren Einfluß auf Ambrogio Lorenzetti ausgeübt; wir finden ihn auf denselben Bahnen in den tanzenden Mägdlein und den thronenden Frauen, vermuten sogar die nämlichen Studien nach der Antike, und habe sie auch nur in ihrem letzten Abglanz aus byzantinischem Erbe noch vorgeleuchtet. — Für die Komposition des Ganzen gilt jedoch dieser Hinweis auf die beiden Vorgänger ebenso. Duccios großes Triumphalbild der Schutzpatronin von Siena im Dome hat seine maßgebende Wirkung nicht verfehlt, auch in dieser Äußerung einer ganz neuen Generation, und Simone Martinis beide Wandgemälde klären den Übergang lehrreich auf. Das Reiterbildnis des Guidoriccio de' Fogliani von 1328 ist freilich kaum sehr lebensvoll zu nennen, sondern fast nur silhouettenartig ausgeschnitten und auf die Wand geklebt, auf einen Teppich genäht, als provisorischer Er-

satz für ein statuarisches Denkmal, eine willenlose Kostümfigur, bei der die Rüstung und Wappenzier in damaliger Heraldik die Hauptsorge blieb, — und die Begleitung durch Bildchen, von Abenteuern und Söldnerstückchen dazu, ergibt doch nur eine Einheit für die geistige Vorstellung, nicht für die sinnliche Anschauung, also letztlich eine poetische Verknüpfung der Person mit Geschehnissen, Dingen, Ortschaften, die auf sie Bezug haben, ringsum! Und doch ist auch in dieser Veranschaulichung schon das Grundprinzip eines Systems enthalten: der große Mann als Mittelpunkt seiner Taten, als Leitstern seiner Plejade. Die thronende Madonna mit ihrem Hofstaat gegenüber läßt uns aber recht ermessen, wie sehr es darauf ankommt, aus welchem Abstand ein solches Gesamtbild noch als Einheit überschaut werden kann, oder wie bald, unbewußt vielleicht, aber zwingend das zeitliche Nacheinander sich an die Stelle des simultanen Beisammen schiebt, wie weit also die Spannweite der Schau genommen werden darf, um noch die Herrschaft der Dominante des Systems unzweifelhaft wirksam zu erhalten. Immer dürfen wir angesichts dieser Sammeleinheiten nicht vergessen, daß die Rechnung mit einem festvorgeschriebenen Standpunkt der damaligen Malerei noch so fremd ist, wie die folgerichtige perspektivische Konstruktion des Raumes, die sich aufgrund einer solchen Einschränkung der natürlichen Bewegungsfreiheit erst herausbilden konnte. Aber die Rhythmik solcher Komposition aus lauter Einzelfiguren vollzieht sich doch immer als Entfaltung von der Mitte oder umgekehrt als Gegeneinanderführung von den Enden zur Vertikalachse hin.

Für die Grundsätze der Komposition, die der ganzen Gotik zu eigen gehören und sich noch weit hinein in die sogenannte Renaissance, nicht nur des Quattrocento fortsetzen, ist keine Schule auf italienischem Boden so lehrreich für uns und so mustergültig für andre geworden, wie die sienesische im vierzehnten Jahrhundert. Das liegt nicht allein an dem strengen symmetrisch-proportionalen Aufbau der Altarwerke und Reisealtärchen, sondern auch an der Aufstellung eines Thrones im Hauptbilde mit den Reihen stehender Heiligenfiguren herum. Als vermittelndes Stück symbolisch-allegorischen Inhalts mag hier die Verherrlichung Marias als Siegerin über die Sünde genannt werden [1], wo zu Füßen der Gottesmutter die alte Eva mit der Schlange des Paradieses im Vordergrund lagert

[1] Kunsthistorische Gesellschaft für photogr. Publikationen 1897 u. Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz. Leipzig, Liebeskind 1897.

(Altenburg, Museum Lindenau). Andrerseits bezeugen aber auch kirchliche Historienbilder die großartige Beruhigung der Komposition, die sich als Frucht systematischer Zyklen am Ende der Tätigkeit Lorenzettis ergeben hat. Ein Paar monumentaler Wandbilder größeren Maßstabes in einer Nebenkapelle des Chores von S. Francesco zu Siena wird davon überzeugen: die Obedienzleistung des hl. Ludwig vor dem Papst im Konsistorium und das Martyrium von Ordensbrüdern vor dem Sultan gegenüber. Das letztere mit der luftigen Loggia, die sich in drei Arkaden nach vorn öffnet, die erstere mit dem thronenden Haupt der Kirche ganz links und den beiden Sitzreihen der Kardinäle, die vordere von der Rückseite der Bank, die hintere mit dem König von Neapel dazwischen von vorn gesehen, quer durch das Bild hin, — mit dem Einblick in ein Nebenschiff jenseits, wo die weltlichen Zeugen des Vorgangs im Zeitkostüm versammelt sind, — welch eine Kühnheit und Weite der Raumdarstellung, doch immer im gotischen Strophenbau entwickelt, und welche bewußte Unterordnung dieses Faktors unter die ausdrucksvollen Personen, von denen wir die Kardinäle nur als Halbfiguren oder Köpfe zu sehen bekommen. Es ist an monumentaler Selbständigkeit des Bildraumes erreicht, was unter den Voraussetzungen der Zeit zu erreichen war, und den Gesetzen des rhythmischen Vollzugs doch treu geblieben.

Chronologisch liegt indes die Abfolge der zuletzt besprochenenen Beiträge der einzelnen Schulen Toskanas so, daß Siena vorangeht, dann Florenz fortsetzt und nach ihm Pisa den vorläufigen Abschluß bringt.

Nach diesem Überblick über die Fortschritte der Trecentomalerei unter dem Gesichtspunkt ihrer Kompositionsgesetze muß Eins jedenfalls einleuchten: es gibt zwei Hauptpole, um die sich das Spiel der schöpferischen Kräfte dreht. Der eine ist der ursprünglich vorhandene mit der lehrhaften Aufgabe der darstellenden Künste im Kirchendienst überkommene: der epischen Dichtung, also auch des erzählenden Bilderzyklus mit allen Folgerungen zeitlicher Vorstellungsweise. Der andre ist der allmählich darüber aufgegangene, das Viele im Nacheinander zusammenfassende und auf einen höheren Blickpunkt bringende der vergeistigten Bearbeitung, der Kontemplation. Dieser mag sich zunächst in lyrischem Schwung von den Einzelumständen des Geschehens befreien, er mag sich aber auch andrerseits zu symbolischer Auslegung vertiefen, zu logischer Klar-

heit und systematischem Aufbau versteigen, also in kühler Verstandesmäßigkeit zuspitzen, er mag sich endlich in Vereinigung höchster Vorzüge noch die Glut der Begeisterung bewahren und so zu gottinniger Anschauung der heiligsten Geheimnisse hindurchläutern. Immer steht der historischen Auffassung des äußerlich oder innerlich motivierten Zusammenhangs, den wir „Poesie“ nennen, die theoretische Schau, die Intuition des seelischen und geistigen Gehalts in solchem darstellbaren Lehrstoff gegenüber. Und die Anziehungskraft beider Pole dauert nur so lange, als eben die Dichtung im weitesten Sinne, wie wir sie zu Anfang als Grundbegriff für das Mittelalter aufgestellt haben, die Quelle aller Inspiration der darstellenden Künste bleibt, und solange deshalb nur solche Stoffe zur Wiedergabe durch die Mittel der Malerei oder Bildnerei gelangen, die selbst schon durch die Kunst des Wortes hindurchgegangen waren, von Dichtermund ihre erste Form erhalten hatten, mag diese der gebundenen Rede, der Verskunst angehören, oder nicht, doch immer in sprachlicher Gestaltung überliefert.

Nun aber beobachteten wir, daß sich die Vorherrschaft allmählich von dem einen Pol, der Historie, zu dem andern, der Kontemplation hinüber neigte, so daß wir auch von dem Übergewicht der einen oder der andern Wagschale reden könnten, wenn es gälte deren Inhalt quantitativ und qualitativ gegen einander abzuwägen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt etwa das Trecento begleitend, in dem allein in Italien eine so reiche und mannichfaltige Entwicklung der Malerei stattgefunden hat, während in Frankreich, dem Heimatlande der Gotik, sich die Entwicklung dieser Kunst fast nur auf die Glasmalerei in den Kathedralen und auf die Miniaturmalerei in deren Büchern beschränkt sah, aus denen wir an andrer Stelle schon bezeichnende Proben besprochen haben (vgl. Bd. III).

Wenn es uns auf diesem Wege gelungen ist, aufgrund der Analyse von Kompositionsgesetzen allein, die durchgreifenden Unterschiede nachzuweisen, die solchem Einblick in den Entwicklungsgang zugrunde liegen, so ergibt sich an der Hand der chronologischen Reihenfolge der erhaltenen Denkmäler, die wir besprechen mußten, auch noch eine andre Einsicht in die Eigenart des geschichtlichen Wandels, der sich vor unsern Augen, — sinnlich wahrnehmbar, noch heute sichtbar zu machen und nachzuerleben, ja mit Zahl und Maß wissenschaftlich nachzukontrollieren, im Lauf jenes Jahrhunderts gotischer Malerei vollzogen hat: das ist die Abwandlung, die allmähliche, aber stetige und unverkennbare, in der Rhythmik der Bilderkompositionen, vor allem in ihrem Tempo.

Diese Metamorphose von Historienbildern zum Kontemplationsbild bietet also eine Parallele dar zur Geschichte der Architektur des Mittelalters und besonders zur Metamorphose des Kathedralbaues und dem gotischen Kirchenbau überhaupt. Am Schluß unserer Grundlegung für die Baukunst des Mittelalters wurde gesagt: „die innere erneute Durchführung der regelmäßigen Reihe, das Gliederungsprinzip des Langhauses in seinem ursprünglichen Wesen als Wandelbahn, entschied den mannichfaltigen Entwicklungsgang der Rhythmik des Abendlandes, von den Anfängen der romanischen Basilika bis zur gotischen Kathedrale. Und die Auflösung dieses Gestaltungsprinzips, die Abkehr von dem Bewegungsrhythmus als treibender Kraft der ganzen Raumkomposition, zur Beruhigung, zum Stillstand der Schau, und damit zum Einraum, bedeutet die Wendung zur Renaissance“. Dem brauchen wir jetzt für die Malerei nur hinzuzufügen: die Beruhigung der Rhythmik ihrer Kompositionen bedeutet zugleich die Abkehr von der Historie und die Hinneigung zur Kontemplation. Die Renaissance in der Malerei beginnt innerlich da, wo der Sieg des festen Augpunktes entschieden ist, und damit die Durchführung der Zentralperspektive im dargestellten Bildraum. Mit diesem rein kompositionell charakterisierten Anfang einer neuen Kunstperiode der Malerei ist aber noch lange nicht entschieden, daß in ihrem Werk, dem Gemälde, die Rhythmik überhaupt zum Stillstand käme, selbst wo der Stillstand der Schau für das Ganze schon gilt.



Giovanni Pisano, Pistoja. S. Andrea, Sibylle.

Zu IV, 1. S. 16.



Straßburg, Münster, die Synagoge
Zu IV, II. S. 37.



Straßburg, Münster: Ecclesia.
Zu IV, II. S. 37.



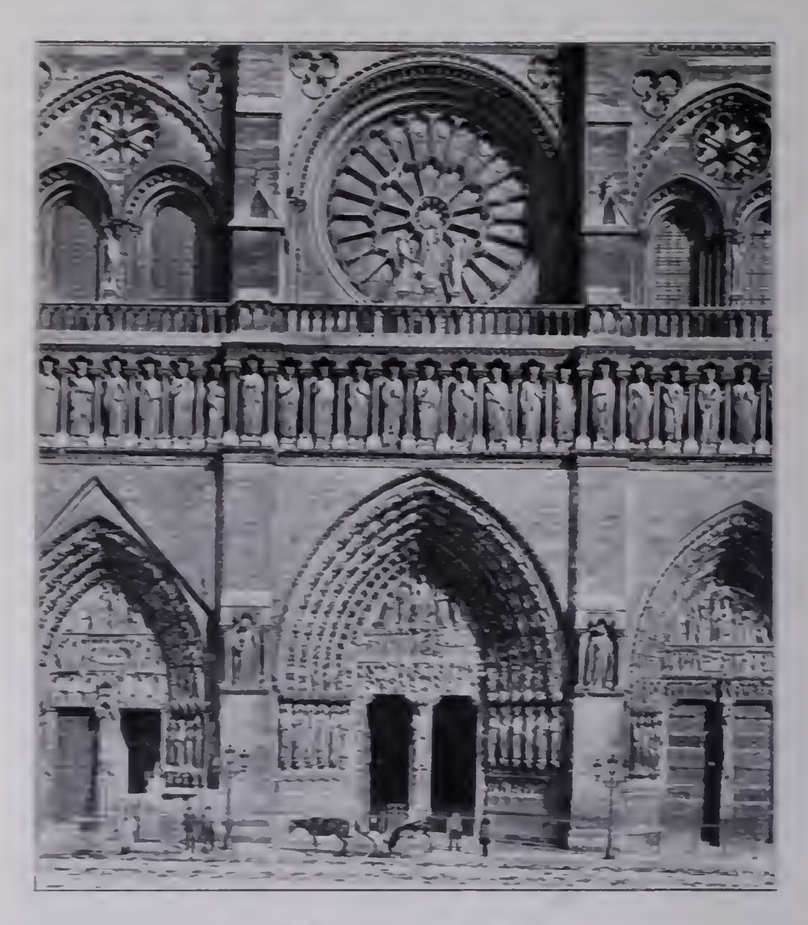
Arles, Hauptportal.

Zu IV, II. S. 39.

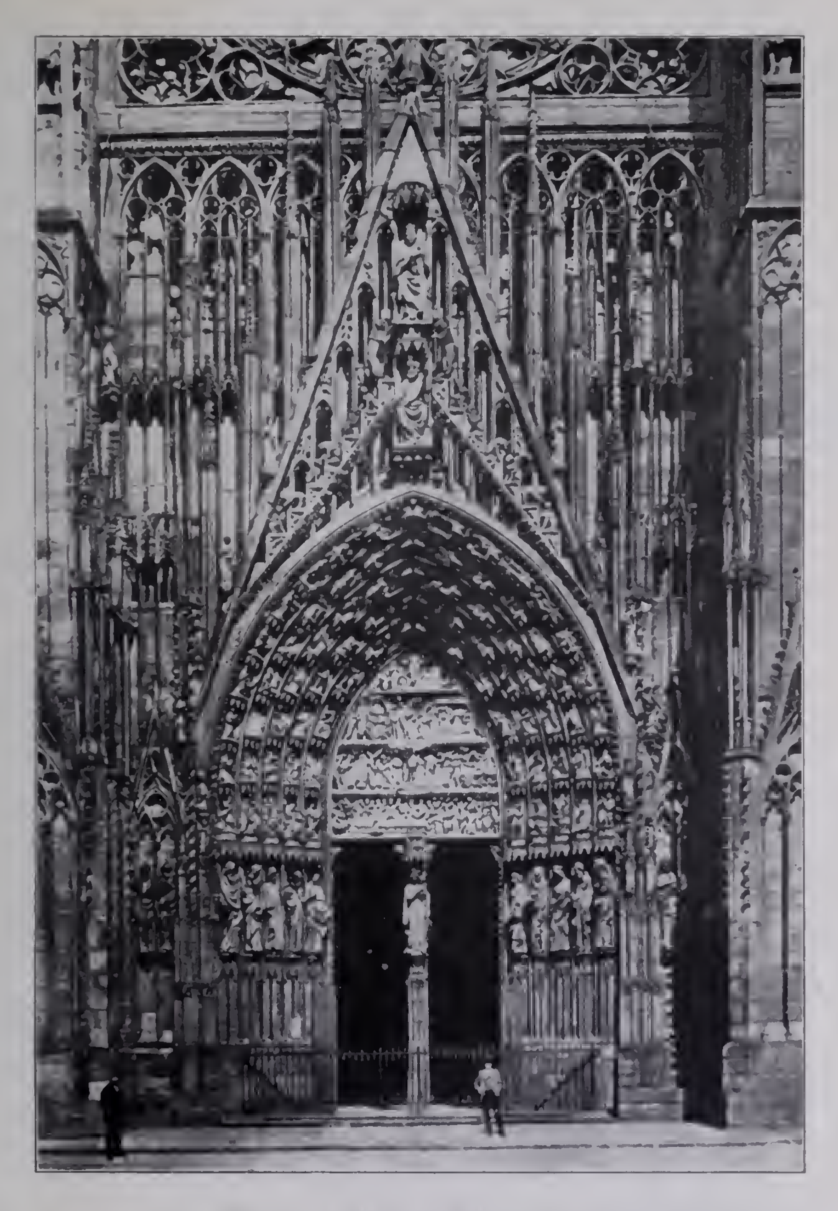


Chartres, Westfassade.

Zu IV, III. A. S. 46 ff.



Paris N. D. Westportale.
Zu IV. [illegible]



Straßburg, Münster, Mittelportal.
Zu IV, III. S. 60.





Amiens, Kathedrale, Südportal, Madonna mit Engeln.

Zu IV, III. S. 67 f.

Links: Amiens, le Beau Dieu.

Zu IV, III. S. 66.

VI



Naumburg a. S. Dom. Westchor.
Zu IV, III. c. S. 76 ff.



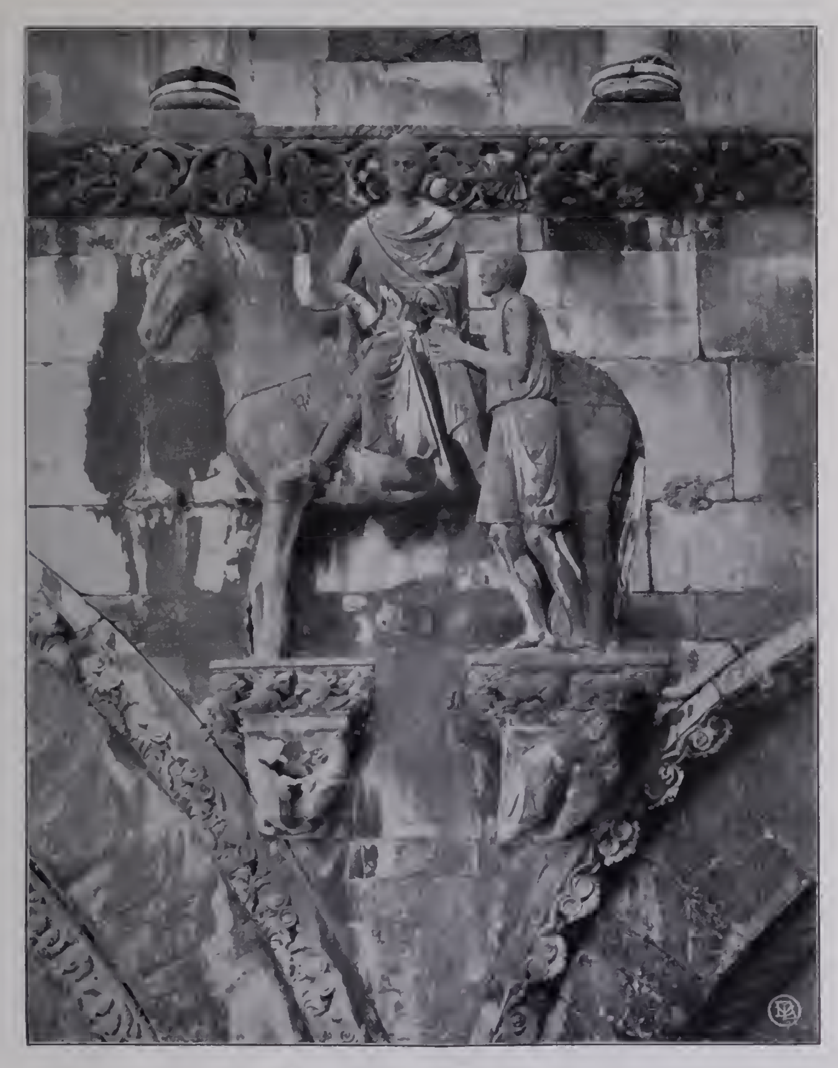
Giovanni Pisano Pistoja. S. Andrea
Zu IV, III c. S. 86.



Lucca, Dom, Hauptportal von Guido Bigarelli.
Zu IV, IV. A. S. 88.



Lucca, Dom, Martinslegende am Hauptportal.
Zu IV, IV. S. 90 ff.



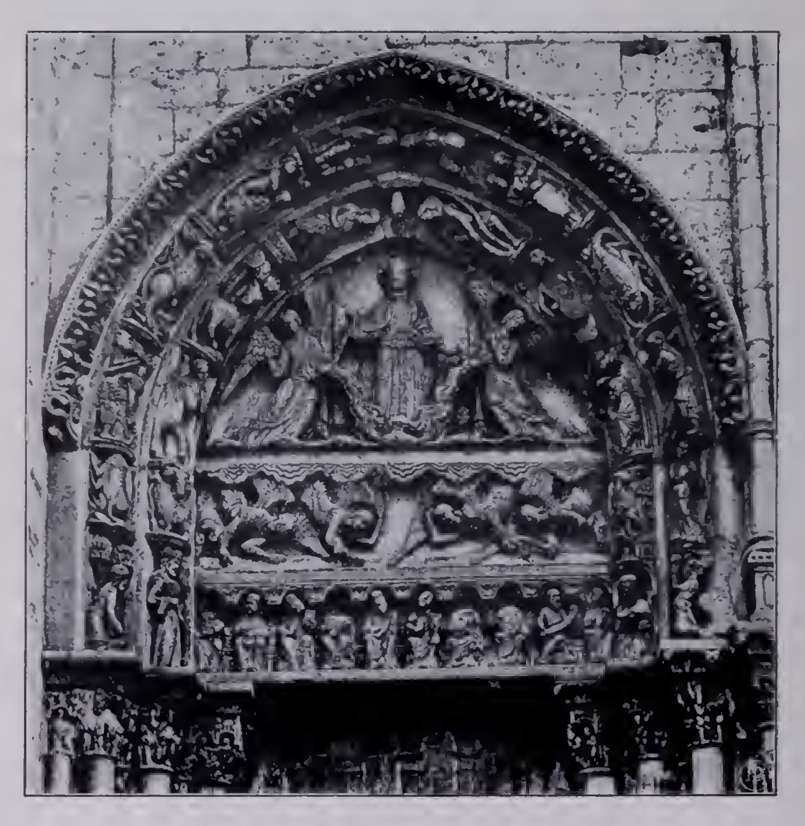
Lucca, Dom. S. Martin und der Bettler.

Zu IV, IV. S. 99 ff.



Chartres, Westfassade, Mittelportal.

Zu IV, IV. B. S. 110.



Chartres, Westfassade, Seitenportal.

Zu IV, IV. B. S. 113.



Pisa. S. Martino in Kinsica.

Zu IV, IV S. 116.



Pietro Lorenzetti — Assisi. Unterkirche

Zu IV, IV. S. 149.



Amiens, Kathedrale, Prophetenbilder und Evangelium.
Zu IV, iv. S. 125.



Amiens, Prophetenbilder.
Zu IV, iv. S. 125.



Amiens, Kathedrale, Monatsbilder.
Zu IV, iv. S. 127.

XIII

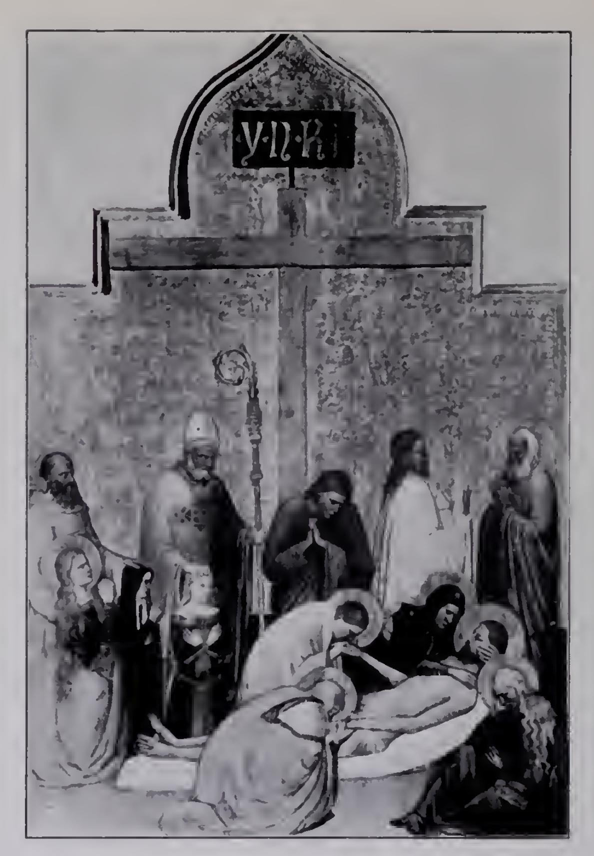


Simone Martini Assisi, Unterkirche.

Zu IV, v. S. 147.

Simone Martini und Lippo Memmi, Altarbild von 1333, Florenz, Uffizien.

Zu IV, v. S. 152.



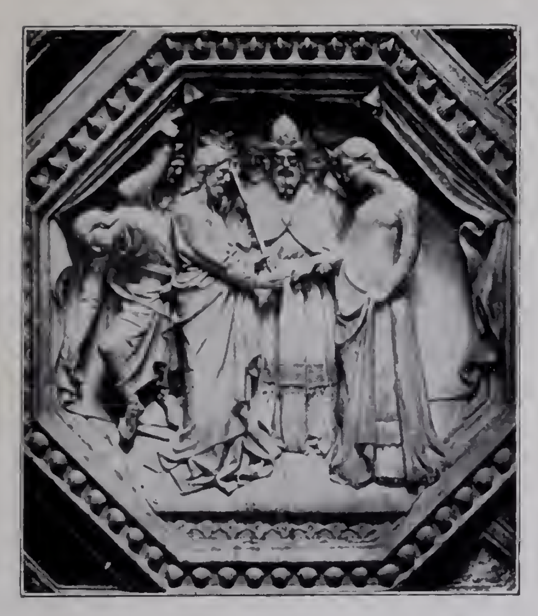
Giottino, Florenz, Uffizien.

Zu IV, v. S. 157.



Agnolo Gaddi, Wochenstube.

Zu IV, v. S. 159.



Andrea Orcagna. Florenz. Orsanmichele. Sposalizio.

zu IV, v. S. 130.



Ambrogio Lorenzetti. Siewa. Stadthaus.

Zu IV, v.



Andrea Orcagna, Florenz. S. M. Novella, Capp. Strozzi.

Zu IV, v S. 156.

